



FONDAZIONE PASSARÉ

SECRET
MASK

Andrea Marinelli

**SECRET
MASK**

Andrea Marinelli

FONDAZIONE PASSARÉ

Andrea Marinelli SECRET MASK

Testi: Luca Pietro Nicoletti, Lorenzo Fiorucci

Progetto grafico e impaginazione: Sara Di Benedetto, Andrea Marinelli

In copertina: Composition n02, 2016

Crediti fotografici

Muriel Hediger

Elisa Brandi

Eva Racova

Giada Centazzo

Salvatore Pollara

Elena Rossi

Andrea Marinelli

Stampato nel Settembre 2021

Edizione fuori commercio

Tutti i diritti riservati / All rights reserved

È vietata la riproduzione anche parziale di questo volume, sia con mezzi meccanici che elettronici senza il permesso scritto di Fondazione Passaré, eccettuato il caso di brevi citazioni in articoli di riviste e giornali.

Fondazione Passaré

Via Tortona, 86 - 20144 Milano

info@fondazionepassare.com

www.fondazionepassare.com

Fb: FondazionePassare - Ig: fp_milano - YT: Fondazione Passaré

INDICE

Lo spettacolo dell'assemblaggio <i>di Luca Pietro Nicoletti</i>	pag 05
Recupero di memorie universali attraverso un diverso utilizzo del pensiero associativo <i>di Lorenzo Fiorucci</i>	pag 14
SECRETSHOW audio/visual performance	pag 19
SILK-CELL	pag 23
DIGITAL NKISI	pag 25
RENAISSANCE SCIAMAN DANCE	pag 35
LAMPIONI ALCHEMICI	pag 43
MARNIE	pag 47
SIDE-LIGHT	pag 53

Lo spettacolo dell'assemblaggio

Luca Pietro Nicoletti

«Quello che noi vediamo», mi dice Andrea Marinelli durante una nostra lunga conversazione intorno alla fruizione e percezione dell'immagine digitale, «è pixel, non immagine»: mi sembra sia l'assioma fondamentale su cui si imposta il ragionamento sulla sua ricerca artistica, ovvero sulla presa di coscienza di una soglia sempre più labile e allarmante fra mondo reale e realtà virtuale. Di questo Andrea recupera l'estetica smascherando l'identità di un dispositivo d'artificio attraverso il processo materiale e mentale del collage e dell'assemblaggio, in una migrazione dall'immagine bidimensionale nata dalla performance per approdare alla struttura articolata nello spazio. L'immagine costruita provocando un cortocircuito fra repertori di immagini differenti, infatti, costituisce il tentativo di far convivere esperienze sensoriali e memorie visive altrimenti autonome, che tramite questa operazione subiscono un processo di risignificazione o risemantizzazione: una nuova "aura", in termini benjaminiani, di cui per definizione l'immagine mediata dalla riproduzione meccanica e svilta dall'elevata circolazione sarebbe altrimenti priva, salvo diventare come in questo caso frammento di una costruzione più ampia, strutturalmente "aperta" e collocata in una dimensione di senso enigmatica ma rivelatrice. Di fondo, come in tutta l'avanguardia, Andrea lavora su un meccanismo di straniamento surrealista: due cose distanti, accostate inaspettatamente, attivano un meccanismo di libere associazioni mentali che ne moltiplicano il senso in più direzioni, amplificandone risvolti formali e semantici altrimenti trascurati. Alla radice della ricerca di Andrea, infatti, c'è in primo luogo la fotografia e, attraverso questa, l'accumulo di materiale iconografico in un grande archivio da cui attingere all'occorrenza. In prima battuta si tratta di fotografie desunte da visite in musei etnografici ed archeologici, con l'intenzione di far emergere l'oggetto, prigioniero

di una teca che lo astrae dal contesto, con un nuovo senso di meraviglia, e lo fa sottolineando la presenza di questi reperti arcaici o arcaizzanti nel presente, in una dimensione concreta che non è più quella della loro funzione originaria ma la presenza in un museo, in uno spazio circoscritto e protetto da uno schermo su cui l'ambiente si proietta attraverso l'ombra e il riflesso. È in questa situazione che si forma la coscienza di uno spazio che si articola su più dimensioni, fra le quali si interpone un diaframma, una soglia che si dichiara nella sua natura di artificio. Per fare questo, infatti, Andrea rifotografa tutto - anche quelle immagini che hanno già subito un processo di traduzione tramite un medium di riproduzione - finché nel 2010 non comincia a fotografare lo schermo della televisione con la sua successione di immagini in rapido spostamento, a metà strada fra la caccia fotografica e la fotografia di corpi in movimento, con la prontezza di riflessi richiesta dalla volontà di cogliere un istante, o il frammento di realtà che in esso si riassume, senza interrompere quel flusso transitorio di figurazioni con un fermo-immagine o altri strumenti che consentano di rallentare quel processo. Concettualmente sarebbe una contraddizione di termini, quando il senso della ricerca sta proprio nel fermare quell'attimo di fugacità, o al massimo cogliere la persistenza di un'immagine sullo schermo quando sosta per un tempo prolungato di qualche secondo rispetto alla consuetudine. L'esperienza di fotografare lo schermo televisivo non è nuova: è la base di partenza di una lunga stagione pittorica, ad esempio, di Mario Schifano. Conta anche fino a un certo punto il fatto che Andrea non ricorra al fermo-immagine come congelamento intermedio fra il flusso proveniente dal tubo catodico e lo scatto fotografico: è una componente che non emerge dal risultato finale, ma offre un elemento concettuale in più su cui ragionare, e da connettere ulteriormente ai nuovi mezzi di riproduzione fotografica e al passaggio cruciale dalla fotografia analogica alla pratica del digitale, con quanto questo vada a complicare la situazione sul versante fenomenologico. Il punto cruciale, invece, sta nell'oggetto dell'attenzione di Andrea, che progressivamente si sposta dal piano dell'iconografia -

inizialmente didascalico e paratattico poi volto progressivamente alla compenetrazione ibrida con effetti metamorfici - verso la tessitura che costituisce l'immagine mentre si palesa sullo schermo: la "materia" di cui è composta, infatti, è una sequenza di pixel accostati che ricompongono un'apparizione retinica che presentifica qualcosa di assente. Andrea, ed è qui lo scarto fondamentale, fotografa dalla televisione sapendo che l'oggetto della sua ripresa non è un corpo fisico, ma la sua mediazione digitale, segregata e circoscritta all'interno dello schermo che la trasmette, e che non esiste in altro spazio che quello e sulla superficie del supporto che la rende visibile per un istante. Scherzosamente, ma non troppo, si era arrivati alla conclusione che la sua operazione ridava una "dignità" al pixel, sottolineandone lo statuto di esistenza ed evidenziando al contempo l'opacità del dispositivo rispetto al soggetto della rappresentazione, dando in questo modo alla finzione uno statuto di "realtà".

Per sortire l'effetto deflagrante del suo mondo di immagini, però, questa ricerca doveva entrare in rotta di collisione con la divorante passione di Andrea per la musica sperimentale, che è la sua prima e principale forma di espressione: è da qui, infatti, che mutua alcuni dei meccanismi e dei principi concettuali applicati alle arti visive. Ma soprattutto, è nella musica che trova non solo la principale ragione di esistenza, ma uno schema conoscitivo che si rimodella sul campo dell'esperienza sensibile.

Come accennato all'inizio, infatti, l'approdo di Andrea Marinelli alle tecniche dell'assemblaggio avviene tramite la performance, e in particolare grazie allo spettacolo Secretshow che interpreta, adatta e reinventa ad ogni messa in scena a partire dal 2013. Per lui, infatti, esso è «un atto poetico che vive e muore con me», destinato per sua stessa costituzione a cambiare di faccia ogni volta secondo un metodo empirico di rimontare e integrare una sequenza di immagini in un collage visivo e sonoro. Secretshow nasce infatti con strumenti poveri e accessibili come una lavagna luminosa per lucidi e un computer, con cui interviene secondo uno schema mobile che è cambiato nel tempo, lavorando di improvvisazione

sulla musica elettronica dal vivo. A monte, infatti, Andrea ha raccolto una libreria di campioni sonori di voci, registrate da lui o da altri, estrapolate da contesti diversi e ricomposte in modo libero in modo da disarticolare il senso del parlato e concentrare l'attenzione sul suono in un'esperienza totale e straniante: manipolando e distorcendo dal vivo il suono egli rende indecifrabile il contenuto comunicativo in favore del puro materiale sonoro. «Mi interessa la voce informale», dice, «la funzione comunicativa della melodia: il microfono è recitazione, mentre a me interessa una funzione più viva», ovvero la melodia della voce, del linguaggio, il suono più che il significato semantico, o meglio il suono come significato: mettere in luce la "materia" e la "consistenza" in sé del medium, insomma, sacrificato la funzione documentale della registrazione. Andrea ha cominciato raccogliendo frammenti sonori di cori tradizionali e nenie da tutto il mondo; da lì poi è passato al recupero di musica vocale funzionale e del linguaggio parlato: la nenia funebre pugliese, mi fa notare come esempio, non è semplicemente "musica" ma un atto vocale funzionale strettamente connesso a un accadimento. Sarebbe stato breve il passo verso la riflessione sui dialetti e le lingue italiane, il tutto rifuso in un unico flusso avvolgente e straniante. Secretshow, in fondo, è un percorso personale di associazioni sonore e visive che creano un flusso poetico. Mentre controlla e modula il suono, infatti, Andrea mette in scena con una lavagna luminosa per la proiezione di lucidi l'apparizione di immagini delle più diverse origini pescate da questo grande archivio fotografico. Sull'onda del flusso sonoro, ma non a commento di questo, Andrea muove le proprie fotografie stampate su lucido trasparente lungo il piano, come se queste emergessero da un boccascena e transitassero nello spazio delimitato dal perimetro dello schermo proiettore. Seguendo questo processo di libere associazioni, poi, a un'immagine ne aggiunge un'altra, o più di una, e le fa scorrere l'una sull'altra, di modo che la loro compenetrazione provochi nuove associazioni per ibridazione (quando le forme sembrano compenetrarsi meglio) o sovrapposizione (quando mantengono la propria indipendenza e, pur legandosi in un momento di confronto, mantengono la propria

autonomia di lettura formale). A quel punto, l'operazione artistica non fa altro che far emergere delle possibili associazioni, lasciando al fruitore la libertà di attribuirvi un proprio significato iconologico: l'artista suggerisce una traccia, una possibilità di relazione fra immagini e forme e i relativi contenuti di cui si fanno portatori, ma non ritiene compito suo offrire poi una chiave di lettura univoca. D'altra parte, il Secretshow di Andrea Marinelli è per sua stessa natura un'opera aperta: l'artista ha suggerito un modo di operare, ma non pianifica una successione di lucidi secondo un copione stabilito come in uno spettacolo teatrale: di volta in volta cambiano la sequenza e le associazioni, provocando nuovi accoppiamenti per affinità. Non va infatti trascurato il dato di precarietà di questo stato transitorio dello spettacolo: di quelle associazioni non resterà nulla, salvo alcuni fotocollage ricostruiti tramite tecniche digitali sulla base di incontri fortuiti fra immagini avvenuti durante lo spettacolo, innescando alle volte provocatori cortocircuiti di senso, come in certe icone del mondo dello spettacolo accostate a maschere e feticci tribali, altre volte evidenziando inaspettati risvolti materici o morfologici. «Non sono pittore» riconosce Andrea «ma Secretshow mi permette in parallelo anche di dipingere con la luce» ottenendo un effetto non scultoreo bensì di pittura tridimensionale. È solo a questo punto che quell'immagine può fissarsi nella mente del fruitore, che altrimenti si troverebbe disorientato nello spettacolo, o meglio scosso da quella situazione spaesante portando a casa una sensazione inquieta ma non un vero e proprio contenuto iconico. Andrea stesso, in fondo, si è presto reso conto che ad attrarre l'attenzione è più il processo nel suo svolgersi, l'osservazione dell'artista al lavoro che l'esito figurativo in sé: il pubblico per gran parte del tempo non guarda la proiezione ma l'autore che lavora e che costruisce dal vivo, come se il fuoco dell'attenzione fosse, secondo le parole dell'artista stesso, l'«artigianalità di un atto poetico», come assistere al lavoro di un artigiano all'opera. Ad Andrea in fondo non interessa l'immersione del pubblico ma la relazione con questo: contro alle esperienze "immersive", di cui non manca di rilevare gli aspetti «lobotomici» di estremo atto passivo

quale vacuo intrattenimento, egli sa bene che l'immersione serve a distrarre, al contrario di un'esperienza partecipe e consapevole come quella che vorrebbe lui. L'azione, oltretutto, nel suo caso non presenta risvolti rituali: è un climax drammatico, che però non proviene da una sequenza di azioni collegate con un senso logico, ma da una serie di operazioni che si ripetono con variazioni con crescente intensità. Il rito è piuttosto dalla parte di chi guarda, che assistendo all'azione costruisce autonomamente i nessi logici di una narrazione, con la libertà di completarla col senso che ha per sé l'associazione di immagini.

In questo musica e immagine si incontrano sullo stesso piano, prendendo a prestito una fenomenologia tipica dell'esperienza uditiva e sonora, dal momento che la musica ha a che fare con un processo che non si sviluppa nello spazio ma nel tempo. Come questa, anche le immagini hanno per lui un tempo di sedimentazione, finché non avviene nella coscienza uno scatto che provoca l'incontro e che una volta innescato non può essere interrotto. Questo è un modo di lavorare, dice Andrea, che proviene dalla musica: una ripresa degli elementi e una loro modifica nel tempo. Nella musica, oltretutto, c'è una pulsazione emotiva che si sviluppa sul piano della percezione, anche quando è ripetitiva e dà alla nota la possibilità di cogliere la ripetizione. Al contempo si percepisce l'umanità che è in quel suono. La ricerca è su come rendere viva la voce, opponendosi alla fredda inerzia del mezzo tecnologico, creando una tessitura sonora la cui stratificazione rende vivi e organici quei frammenti sonori.

E se il tempo della musica registrata e manipolata è quello della sua stessa rappresentazione, così il tempo e lo spazio dell'immagine digitale risiedono unicamente nel pixel: una volta compreso questo passato ci si renderà conto che l'esperienza di fruizione attraverso il medium tecnologico ha una sua specifica verità, una sua paradossale autenticità.

Lavorando dunque sulla soglia e sullo statuto effimero dell'immagine bidimensionale scorporata dalla consistenza degli oggetti materiali di cui si fa referente, la tecnica del collage declinata con strumenti

tecnologici permette l'incastro e l'affioramento: il profilo di una testa antica è sottolineato dall'affiorare di una maschera tribale. Al contempo, lo scorrimento può avvenire, nello spettacolo come nella costruzione dell'opera, secondo direttrici multiple: ribaltando un'immagine facendola scorrere su un'altra assumerà verosimilmente le sembianze astraenti di una pura forma al pari di un puro suono. Va in questa direzione, per esempio, il ciclo della Renaissance sciaman dance, iniziato nel 2017 (non esposto in questa sede) da un lavoro sulla collezione di costumi sciamanici collezionati da Sergio Poggianella, fotografati atteggiati in modo da simulare effetti di movimento come fossero animati dalla presenza di un vero sciamano. A queste riprese, poi, ha sovrapposto alcune fotografie di sculture lignee gotiche e rinascimentali fotografate nei musei di Lisbona, avendo cura di dare maggior vivezza alla figura generata dalla sovrapposizione delle due immagini, con lo stesso effetto che si otterrebbe sovrapponendo due foglie trasparenti e che nel punto di sovrapposizione si opacizzano facendo filtrare meno luce. Ne aveva ottenuto un inaspettato effetto di organicità, perché l'ibridazione fra l'abito sciamanico e le finiture della scultura, accomunati dal condiviso status di materiali consunti, creavano un'immagine viva: l'abito assumeva l'aspetto di un fantasma mosso da vita propria, o forse sollecitato dal palesarsi di una figura impersonata dalla scultura lignea. Incontrandosi, comunque, due immagini ferme sembrano prendere vita.

Presto, però, Andrea si sarebbe mosso anche in altre direzioni: continua a fare il collage ma questo non rimane l'unica strada. Nel 2016, ad esempio, comincia la serie delle Cellule: su grandi riquadri di seta fa stampare frammenti di fotografie e fotogrammi, giocando sulla trasparenza del tessuto che facilita l'integrazione e la contaminazione con l'ambiente esterno, dando vita a grandi masse informi e di un certo impatto, poi avvolte da tubi di rame rivestiti di plastica colorata in modo da simulare illustrativamente l'idea di una cellula: la fotografia diventa quindi una sorta di nucleo generativo, mentre l'ordito della tela va a mescolarsi con la granitura del pixel, arricchendone la sensibilità epidermica.

A quel punto era pronto il salto verso il ciclo delle Marnie, anch'esso avviato nel 2017 e basato su un gioco lessicale e un amplificarsi delle possibilità di assemblaggio e di variazione interna alla forma e alla struttura stessa. Per fare queste opere Andrea ha infatti recuperato una serie di cassette usate nelle arnie d'allevamento per la coltivazione del miele, e ne ha fatto la cornice di uno spazio fluttuante in cui sospendere degli oggetti: applicato a parete come un quadro, o in verticale a bandiera, oppure in orizzontale come un supporto a cui sospendere degli oggetti, questi telai in legno svolgono una funzione di supporto e di introduzione a un'azione mutevole che avviene con l'aiuto della luce, dell'ombra e dell'ambiente circostante.

Giocando sull'assonanza fra "arnia" e "marnia" – termine con cui erano denominate certe alture del bresciano e del piacentino usate in età etrusca come magazzini e presto declinato in "terra marna" per indicare, in emiliano, il terreno fertile – le Marnie di Andrea sono luoghi fecondi in cui l'immagine fluttuante genera altre immagini e altre impressioni. Sono confluiti qui, nel tempo, alcuni dei lucidi consunti utilizzati per il Secretshow: una volta conclusa la loro funzione l'artista ne ha fatto materiale per nuove creazioni appendendole, o in certi casi addirittura stendendole sopra dei fili nel caso delle "marnie" orizzontali. Il telaio ha delimitato dunque uno spazio di tensioni entro cui il foglio di acetato oscilla e vibra dichiarando la sua natura fisicamente e metaforicamente fragile: delicato come un materiale povero nato da riproduzione meccanica, ed effimero come effimera è la persistenza di un oggetto tradotto in pixel. La Marnia dunque diventa uno schermo frugale e concretamente tangibile entro cui si sovrappongono immagini trasparenti collocate in condizioni di semimobilità entro quello spazio. Facendo questo, Andrea decostruisce il processo di assemblaggio messo in atto con la performance: anziché operare una sovrapposizione effettiva lascia che sia lo sguardo, girando intorno all'oggetto, a ricostruire la compenetrazione fra immagini, sostituendo all'azione delle mani dell'artista il proprio movimento accanto e attorno all'opera, fruendo le possibilità che offre di dare

sensu a uno spazio d'aria che le sta attorno. Rispetto al collage, infatti, la struttura si articola ora sulla terza dimensione e richiede un proprio spazio dato non solo dal suo ingombro fisico, ma comprensivo dell'ombra che esso riesce a proiettare intorno a sé a seconda delle condizioni di luce. In un senso diverso, dunque, anche questa è un'opera aperta, che pur possedendo un certo numero di operazioni di partenza a cui ricorrere, lascia al fruitore un ampio margine di interpretazione e soprattutto di partecipazione attiva alla creazione dell'immagine: girandovi attorno, celando alcuni profili e scoprendone altri, si trova di fronte a un'operazione che ha tratti cinematografici, come la proiezione esplosa di una serie di elementi che, una volta ricomposti, costituirebbero una storia misteriosa. In certi casi la costruzione è più semplice, con immagini fotografiche più forti. In altri esplose in modo tridimensionale e vettoriale, amplificando il proprio effetto grazie all'inserimento di frammenti di carte e plastiche colorate che proiettano ombre policrome sulla superficie. È qui che avviene lo scatto definitivo fra il piano speculativo della riflessione sul senso e il mondo delle immagini e quello di un'effettiva messa in pratica di quell'assunto attraverso la pratica artistica: la marnia è un duplicato dall'ombra, e si muove secondo il moto dell'ombra, o meglio il moto della luce. Ecco allora che la ricerca si apre a una riflessione oggettuale e metaforica sul senso del virtuale: quello che c'è e si vede e tradisce la propria intrinseca fragilità non è la figura, ma la nostra relazione con la sua immagine, dalla memoria al tempo di decodifica. Ma questa, nel presente, ha un tempo di stazionamento breve: eppure, pur in un flusso che somiglia a un fiume della coscienza in cui tutto inesorabilmente scorre, da qualche parte della memoria rimane qualcosa che, per dirla con Didi-Hubermann, somiglia a un'impronta.

Recupero di memorie universali attraverso un diverso utilizzo del pensiero associativo

Lorenzo Fiorucci

Andrea Marinelli appartiene a quella generazione di artisti nata negli anni Ottanta, la cosiddetta millennial generation, che ha vissuto in fase adolescenziale l'arrivo del digitale domestico. Un evento non di poco conto e forse ancora non consapevolmente messo a fuoco, ma che è realmente paragonabile a quei decisivi momenti in cui la storia dell'umanità ha voltato pagina. Non credo si esageri se si paragona l'impatto del digitale sulla vita delle persone pari a quella che è stata la scoperta del fuoco o l'avvento della stampa, metafore tecniche per la diffusione delle conoscenze. Un ingresso certo per molti aspetti utilitaristico, semplificativo di molte delle pratiche quotidiane, ma per altri quantomeno estraniante nella complessità di applicazioni potenziali che lo strumento in se può offrire con il rischio concreto che in un'indomita gestione si possa in qualche modo finire per soccombere davanti al fluido di stimoli, dati e informazioni che il digitale veicola. Su questo punto siamo probabilmente ancora al mito di Prometeo, dove il rischio di bruciarsi è più frequente di quanto non si creda, così come è altrettanto facile liquidare la questione dividendo in due fronti contrapposti: gli analogici e i digitali, che evocano dibattiti ormai cinquantenari di novelli "apocalittici e integrati", che pur mantenendo una verità specifica all'interno della loro categoria, alla fine si rivelano per eccesso di parossismo quasi mai effettivamente e completamente veritieri. Una narrazione che trova segnali anche nella recente e "ufficiale", come si sarebbe detto un tempo, mostra ministeriale che presenta al MAXXI i vincitori delle prime due edizioni dell'Italian Council, o quantomeno evidente nella scelta del titolo: Real_Italy (febbraio - aprile 2020), uno dei tanti modi ludico verbali, di cui forse iniziamo a sentire anche la stanchezza, per sintetizzare una situazione di conflitto che trova poi conferma nel concept della

mostra, presentata, forse un po' troppo audacemente, come "stato della mente", espressione di un pensiero nazionale, attraverso l'opera di artisti che: "rileggono le urgenze, le incertezze e le nuove sfide di un presente in bilico tra realtà e virtualità tra real e reality", mi pare, scivolando in un equivoco ancora diffuso nel considerare antitetiche due istanze che ad oggi sono ormai fortemente legate e già indissolubilmente integrate nella univoca realtà virtuale quotidiana in cui obiettivamente, forse senza troppa consapevolezza, siamo immersi. Il lavoro di Marinelli credo riconduce in qualche modo ad affrontare questo tema seppure da un punto di vista che può apparire conciliatorio. L'artista-musicista non parteggia per l'una o l'altra fazione, quanto semmai sperimenta empiricamente una convivenza di mezzi tra la tradizione analogica e l'avanguardia, almeno tecnica, del digitale. L'operazione che compie Marinelli non è più un tentativo di mediazione, che lo renderebbe anacronistico, quanto semmai l'assunzione responsabile e accettata di un connubio indissolubile tra reale e virtuale. Una presa di coscienza concreta di mezzi e di verità che questi esprimono, efficacemente elaborati in un processo al quale egli fa ricorso nelle sue performance audiovisive in cui impiega lavagne luminose (analogiche o digitali è ormai indifferente) sulle quali proietta fotografie (scattate con macchine digitali) di fotogrammi di film in genere degli anni Sessanta (girati in pellicola) e fotografati mentre sono fluidamente proiettati su schermi. Il tutto è stampato su fogli acetati e messi in dialogo, durante eventi performativi (Secretshow), con altre foto digitali di particolari di dipinti o sculture Medioevali e Rinascimentali saccheggiate nel girovagare in musei e mostre, o con reperti antropologici anche questi stampati in fogli su acetati movimentati e sovrapposti a una o più immagini filmiche. Il tutto avviene nel mentre una fonte sonora digitale, manipolabile di volta in volta da Andrea, scorre accompagnando le sovrapposizioni delle immagini proiettate a parete, talvolta fotografate e stampate come opera a se, unico documento superstita del processo performativo. Un dispositivo wagneriano per la complessa struttura e la mutabilità messa in campo, mai uguale a se stesso e in grado di integrare in

un unico processo tecniche e modalità operative diverse: fotografia, stampa, collage, assemblaggio, proiezione luminosa, movimento gestuale, fonti sonori digitali che si coagulano adattandosi all'ambiente nel quale sono presentate, generando, e questo credo sia l'intento inconfessato dall'artista ma evidentemente perseguito, di raggiungere un momento di straniamento onirico collettivo. Tuttavia non credo che il lavoro di Marinelli vada letto unicamente con i criteri di analisi puramente audio-visivi o tecnici quindi circoscrivibili attorno alle modalità di realizzazione riconducibili certo alla pratica del collage o alla prassi di assemblaggio di frammenti fotografici, ne tantomeno unicamente sul rapporto digitale-analogico, che appartiene più ad una lettura degli anni Novanta, sarebbe infatti come stupirsi nel Trecento se un pittore ha impiegato l'artificio dell'oro come fondo ai suoi dipinti su tavola. Certo questi elementi non sono innegabili, e anzi fanno compiutamente parte del dispositivo messo in campo dall'artista, ma compongono la cornice entro la quale Marinelli costruisce, per metafora, l'architettura che regola gli attuali processi di comunicazione. Quest'ultimi basati sul ridimensionamento del linguaggio comune dei segni e sul sempre maggiore impiego del pensiero associativo e il conseguente regresso dell'utilizzo del pensiero indirizzato che nell'attuale struttura sociale, e quindi comunicativa, è impiegato con grande dispendio di fatica e risorse intellettuali per narrare per lo più il mondo come prodotto o il prodotto del mondo.

Marinelli esprime in antitesi al pensiero indirizzato, quindi alla ricerca di un linguaggio di comunicazione logica tradizionale, un pensiero associativo per lo più illogico nei meccanismi di relazione, liberato nella scelta da ogni pastoria razionale, e aperto all'elaborazione creativa. Le sedimentazioni di acetati che egli accumula tridimensionalmente sul supporto della lavagna luminosa e immediatamente proiettati come virtualità dell'immagine sullo schermo bidimensionale, non hanno il puro intento di emozionare o stupire per la costruzione formale che si va realizzando attraverso accostamenti solitamente improbabili, quanto piuttosto avviare il

pubblico verso un percorso immaginativo, estatico, in cui le immagini proiettate vanno a recuperare gli elementi culturali e simbolici della memoria condivisa dell'umanità. A ben vedere il dispositivo strutturato da Marinelli è un processo di contenuti in cui affiora il tentativo di interazione tra il pensiero associativo e quello logico indirizzato della comunicazione. Si coglie nei soggetti scelti per la proiezione, adottati in quanto simboli di un passato che è rivisto alla luce di una manipolazione soggettiva ma che nella sua forza comunicativa si offre come argine naturale alla fine della storia, in una chiave di nuova emersione di contenuti universali del mondo. Un'azione che rovescia nei motivi iconografici proposti e nei loro accostamenti il particolarismo individuale dell'autonarrazione che domina l'attualità, soprattutto nei contesti digitali dove si è tentanti, attraverso un costante atto di autoreismo, di narrare unicamente sé stessi e il micromondo che ci circonda perdendo ogni riferimento universale della storia. L'autoriflessione del proprio essere, così come la presenza fisica del segno dell'artista sono completamente negate nell'opera di Marinelli che approda a un raggiungimento pieno ed effettivo di un'arte oggettiva come la si sarebbe voluta negli anni Sessanta. Quindi con le stesse modalità con cui la società si muove attraverso lo schema del pensiero associativo, Marinelli ribalta le posizioni, tornando alla riemersione della memoria storica come fondamento unificante e condiviso della civiltà umana.

Tutto lascia pensare che il processo che Marinelli offre per costruire le sue immagini non sia altro che un viaggio della mente onirica aperto alla fruizione di tutti, molto simile a i viaggi degli sciamani i quali facevano ricorso a interazione tra più discipline: almeno la danza, il canto e il ritmo musicale, per perseguire uno stato di alterazione estatica della mente, dove questa, liberata da strutture logiche lasciava affiorare l'immagini archetipiche o frammenti di vissuto collettivo narrato per tradizioni orali che componendosi in associazioni illogiche offriva all'individuo e alla comunità la struttura di appartenenza del mondo sensibile e ultrasensibile. Sono narrazioni giunte a noi attraverso rappresentazioni grafiche, il più delle volte disegnate nelle pelli dei tamburi suonati dallo sciamano

per introdurre al viaggio. Allo stesso modo il Secretshow di Marinelli, così come le fotografie stampate, restituiscono una visione onirica che si manifesta tramite la connessione di icone e simboli ormai impresse nella memoria collettiva del mondo, quale unico strumento di ancoraggio all'esperienza come forma storica. Come per lo sciamano, il senso ultimo delle performance di Marinelli è perseguire un aumento di coscienza e interazione tra l'unità e l'universale, tra l'individuo e il mondo. Anche le recenti Marnie, scatole prospettiche realizzate con le strutture delle arnie di api sulle quali l'artista appende frammenti di foto stampate su acetati, si muovono su questo versante di fluida visione onirica, così come nell'ultima evoluzione: Lampioni alchemici, vere e proprie sculture che vanno a configurarsi in forme oggettuali entro cui si articola la narrazione tra immagini ed elementi materici. Quasi un alambicco magico in cui per metafora l'immagine subisce una nuova trasformazione sfruttando in un unico passaggio la visione fisica dell'opera e il suo riflesso a parete. In entrambe le situazioni il processo è di riconquista della realtà è un salto al di fuori del filtro consueto dello schermo è piuttosto l'approdo verso un'immagine teatralizzata, soprattutto nelle Marnie, che gioca sulle distanze sceniche muovendosi nello spazio, vibrando al passaggio della visione. Sono opere che impiegano meccanismi teatrali che si prestano a montaggi e smontaggi portando fuori dallo schermo ciò che nello schermo siamo abituati ormai a vedere e lo fa attraverso icone della scultura antica o piuttosto di una pellicola cinematografica. Frammenti di memoria condivisa che ritrovano contenuto in una nuova epifania dove reale e virtuale sono in fondo due facce della stessa medaglia.

SECRETSHOW

audio/visual performance
2015-2020



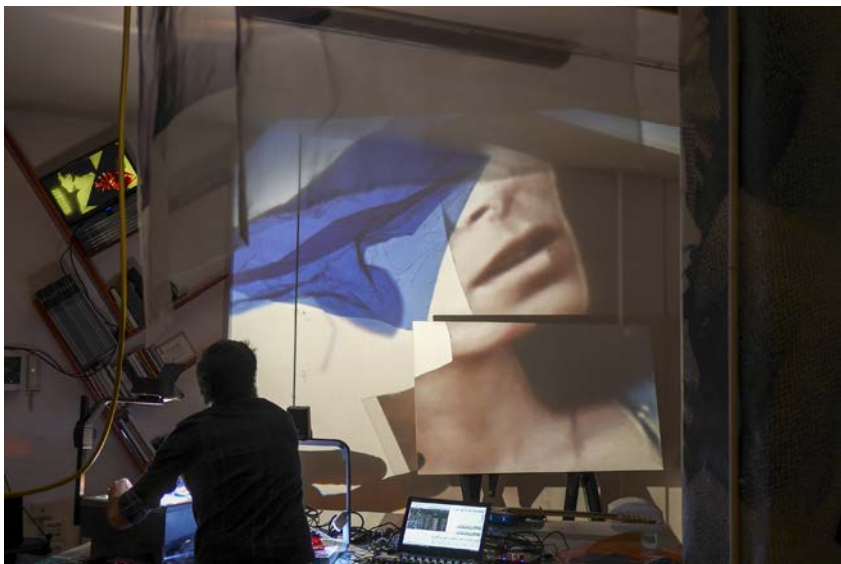
SECRETSHOW performance, Lugano Busker Festival 2019



SECRETSHOW performance, Cascina Martesana Milano



SECRETSHOW performance, Festival del Cinema di Locarno (ph Muriel Hediger)



SECRETSHOW performance, Spazio RIU Rimini (ph Elisa Brandi)



SECRETSHOW performance, Zàhrada European (ph Eva Racova)

SILK-CELL

site-specific

Stampa su seta in collaborazione con DecaStamp,
Bulgarograsso (CO)
2017



Cellula Nhow – plastica, alluminio, seta (ph Salvatore Pollara)



Cellula SpinOff Gallery, Milano – plastica, alluminio, seta

DIGITAL NKISI

in collaborazione con
Fondazione Passaré
2016



Composition n07, cm 50 x 75 e 45 x 30, Epson DW Matte Paper doppia tiratura





Composition n01, cm 45 x 30, Epson DW Matte Paper





Composition n05, cm 45 x 30, Epson DW Matte Paper



Composition n16, cm 30 x 45, Epson DW Matte Paper



Composition n23, cm 30 x 45, Epson DW Matte Paper





Composition n27, cm 45 x 30, Epson DW Matte Paper



Composition n31, cm 50 x 75, Epson DW Matte Paper



Composition n42, cm 50 x 75, Epson DW Matte Paper

RENAISSANCE SCIAMAN DANCE

In collaborazione con
Fondazione Poggianella
2017



Esposizione per Palinsesti 2020 , San Vito al Tagliamento (Ph Giada Centazzo)



36 n05 Renaissance Sciaman Dance - pezzo unico cm 145 x 100, Epson DW



n01 Renaissance Sciaman Dance - pezzo unico cm 145 x 100, Epson DW





n09 Renaissance Sciaman Dance - pezzo unico cm 145 x 100, Epson DW



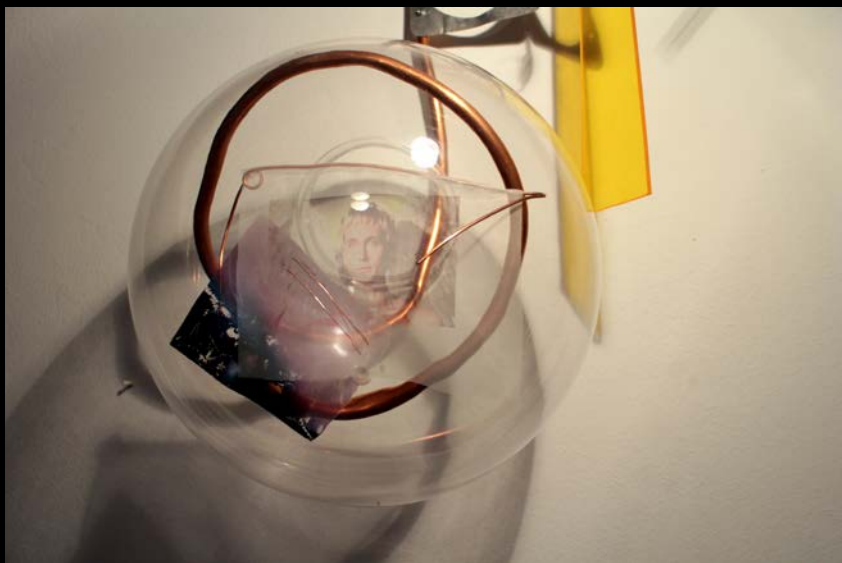


n15 Renaissance Sciaman Dance - pezzo unico cm 145 x 100, Epson DW



LAMPIONI ALCHEMICI

Oggetti d'ombra
2019



Lampione Giallo – plastica, rame, seta stampata, lucido stampato, oggetti di recupero





Lampione Rosa – plastica, seta stampata, lucido stampato, oggetti trovati



Lampione Rosa – plastica, seta stampata, lucido stampato, oggetti trovati

MARNIE

Oggetti d'ombra
dal 2018



Marnia Long Eye, arnia d'api, lucido stampato, fil di ferro



Marnia Long Eye, arnia d'api, lucido stampato, fil di ferro



Marnia Long Eye, arnia d'api, lucido stampato, fil di ferro



Marnia Red Eye, arnia d'api, lucido stampato, fil di ferro, vetro



Marnia Fiction, arnia d'api, lucido stampato, fil di ferro



Marnia Fiction, arnia d'api, lucido stampato, fil di ferro



Marnia Bolo, arnia d'api, lucido stampato, fil di ferro, vetro



Marnia Bolo, arnia d'api, lucido stampato, fil di ferro, vetro

SIDE-LIGHT

Microculture
dal 2019

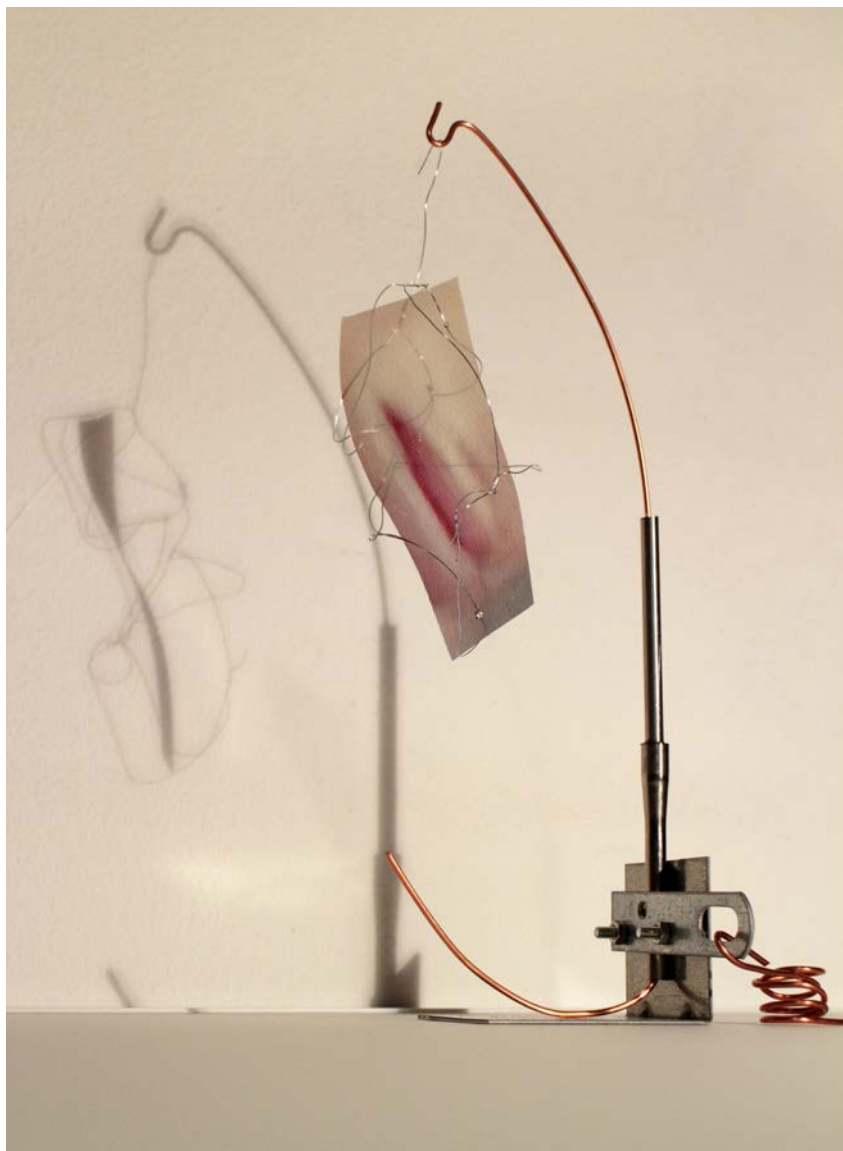


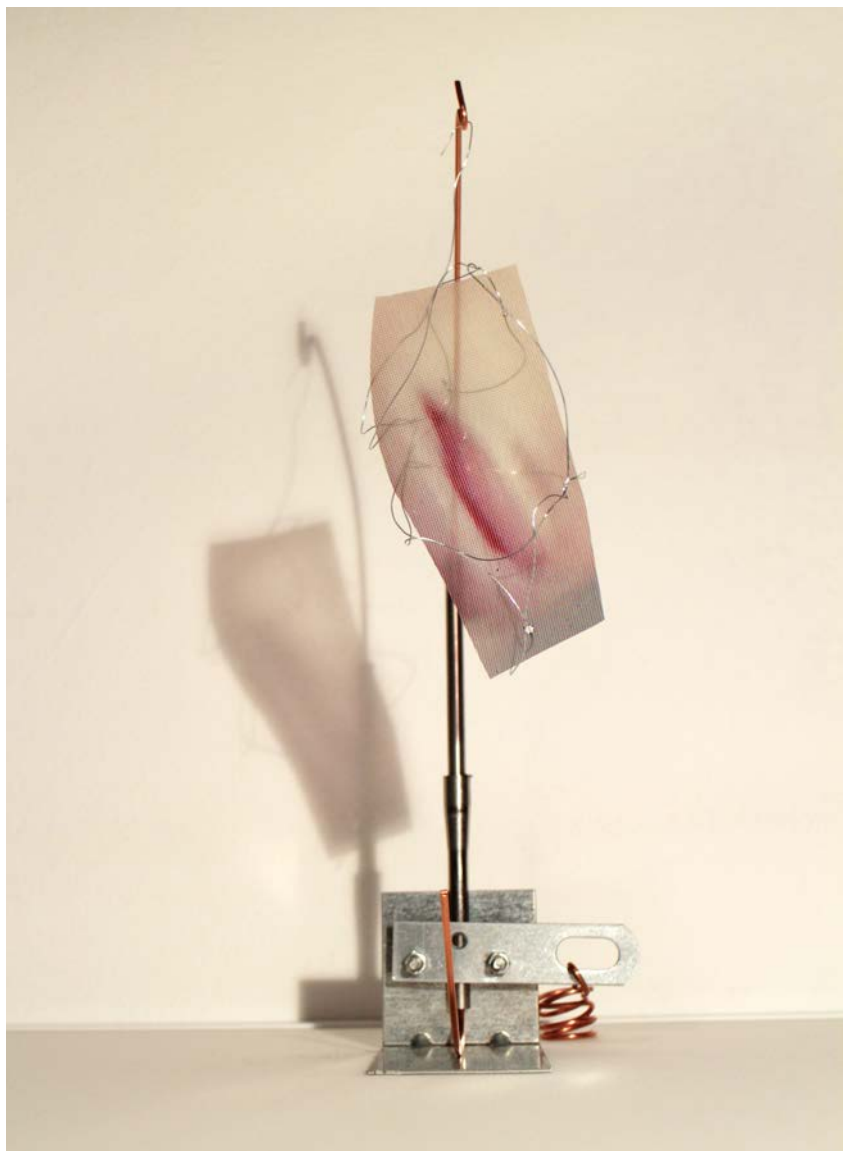
Side-Light 06 - legno, ferro, rame ,lucido stampato





Blonde on Blonde - ferro, alluminio, carta stampata





Side-Light 03 - ferro, alluminio, lucido stampato

Ringraziamenti

Ringrazio di cuore la Fondazione Passarè e Micaela Donaiò per avermi sempre supportato e per la sua determinazione nel dare concretezza ai progetti sfidando voli pindarici e burocrazie. La ringrazio inoltre per avermi messo a disposizione la splendida collezione Passarè che ha nutrito il mio gusto e scolpito la mia direzione artistica. Grazie alla Fondazione Poggianella per avermi messo a disposizione una collezione unica, di altissimo valore ed per aver aperto alla mia ricerca artistica questo patrimonio. Grazie a Luca Pietro Nicoletti a cui sono legato da una amicizia particolare e da una ricerca di vita comune che passa attraverso l'arte. Grazie per la sua penna eccezionale e la sua onestà intellettuale che si radica in un prezioso sapere analitico e nella disponibilità pratica ad un instancabile confronto con l'opera. Grazie a Roberto Borghi e The Art Company Como nelle persone di Pierluigi Ratti e Carlo Pozzoni per l'apertura ed il sostegno incondizionato agli artisti e alla loro opera con attenzione a qualità e bellezza. Grazie a Lorenzo Fiorucci per la sua maieutica precisa e profonda che fa crescere e per il supporto a 360 gradi al mio lavoro. Grazie a Davide Morandi per l'amicizia, per le sue intuizioni e la sua visione traslucida, contaminata e musicale sui profili della realtà.

Grazie ad Elena e alla Decastamp per la conservazione di un artigianato che è tesoro del territorio comasco e per avermi messo a disposizione questa professionalità sulla stampa delle sete e del nylon. Ringrazio Elena per lo sguardo sempre profondo, sincero e delicato. Grazie alla mia famiglia per il supporto e l'affetto instancabile nei miei confronti.

