

* DAVIDE MANCINI ZANCHI*

monocromi vaganti

Quest'installazione è composta da 6 opere costituite da un dipinto monocromo al quale sono agganciati tramite un filo dei palloni riempiti di elio; questi palloni sospendono il dipinto nello spazio, nella parte bassa del quadro, un filo nero diventa una sorta di maniglia che offre la possibilità di spostare il quadro nel posto prescelto; c'è anche una reale possibilità che tutto l'allestimento si muova autonomamente...

Ci troviamo dunque ad avere a che fare con una mostra mobile; il monocromo giallo, piuttosto che quello di un altro colore, non ha più una posizione fissa, anche una semplice corrente d'aria può spostare e comporre il layout della mostra.

Così non è più il fautore della mostra stessa a deciderne i dettagli per dar risalto ad un aspetto piuttosto che ad un altro.

I 6 dipinti fluttuanti sono tutti monocromi, i colori non si ripetono mai, i colori scelti son tutti belli, e gli accostamenti che si possono creare vanno sempre benissimo; fatto questa considerazione mi chiedo: perché, se io(l'artista), sono consapevole del valore del mio "prodotto" devo necessariamente importi una visione? È significativo mettere questo qui e quell'altro lì? Eccetera

Viene tolto il peso del calcolare il miglior allestimento, e se dovesse emergere un aspetto giocoso allora subentra il gioco...







Monocromo vagante, 2017, dipinto monocromatico sostenuto da palloni areostatici, *monochrome painting supported by balloons*, dimensioni variabili



super-liquidator painting

Questa serie di dipinti di grandi dimensioni, accompagnata da qualche studio di misure ridotte, è realizzata attraverso una tecnica che vede la sostituzione del pennello da parte di una pistola ad acqua, con la quale la superficie del quadro è stata completamente dipinta. Le opere sono ricoperte dalla ripetizione del gesto dello sparo, dello spruzzo che parte dalla pistola; è proprio quello il segno che emerge frequentemente nella superficie del quadro. Ognuna delle cinque opere è il risultato di una quantità di diverse passate di colore; ovvero ogni quadro ha più colore rispetto al precedente, di volta in volta le tinte liquide utilizzate aumentano fino ad arrivare alla perdita, quasi totale, di quel segno ripetuto dello sparo - spruzzo. Le opere nascono a partire da un mio interrogativo sulla possibilità odierna di fare una pittura astratta, o espressionista, e mi vedono arrivare all'idea di sostituire il pennello con un giocattolo per bambini, simulacro di un'arma, ma per utilizzi ludici. In questo modo si attivano due meccanismi: il primo è quello che esaspera un gesto giocoso finendo per farlo diventare straziante in seguito alle lunghe sessioni di sparo-spruzzo di colore, necessarie alla realizzazione del quadro. Il secondo è l'inizio di un cammino che va nella direzione opposta al puro dipingere per dipingere e vuole pensare a una pittura concettuale che sposti l'immagine verso altre direzioni. Come nella serie delle "costellazioni", anche in questo ciclo di opere, interviene nell'ambito dell'arte un momento dell'infanzia, dove ai materiali di belle arti vengono sostituiti i giocattoli e le azioni prese dal momento del gioco.





Quadro che s'intitola come la canzone che sto ascoltando in questo momento, 2018, anilina su tela, *aniline on canvas*, 200x250 cm

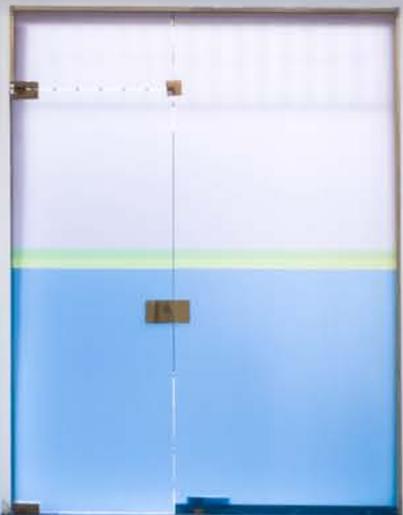


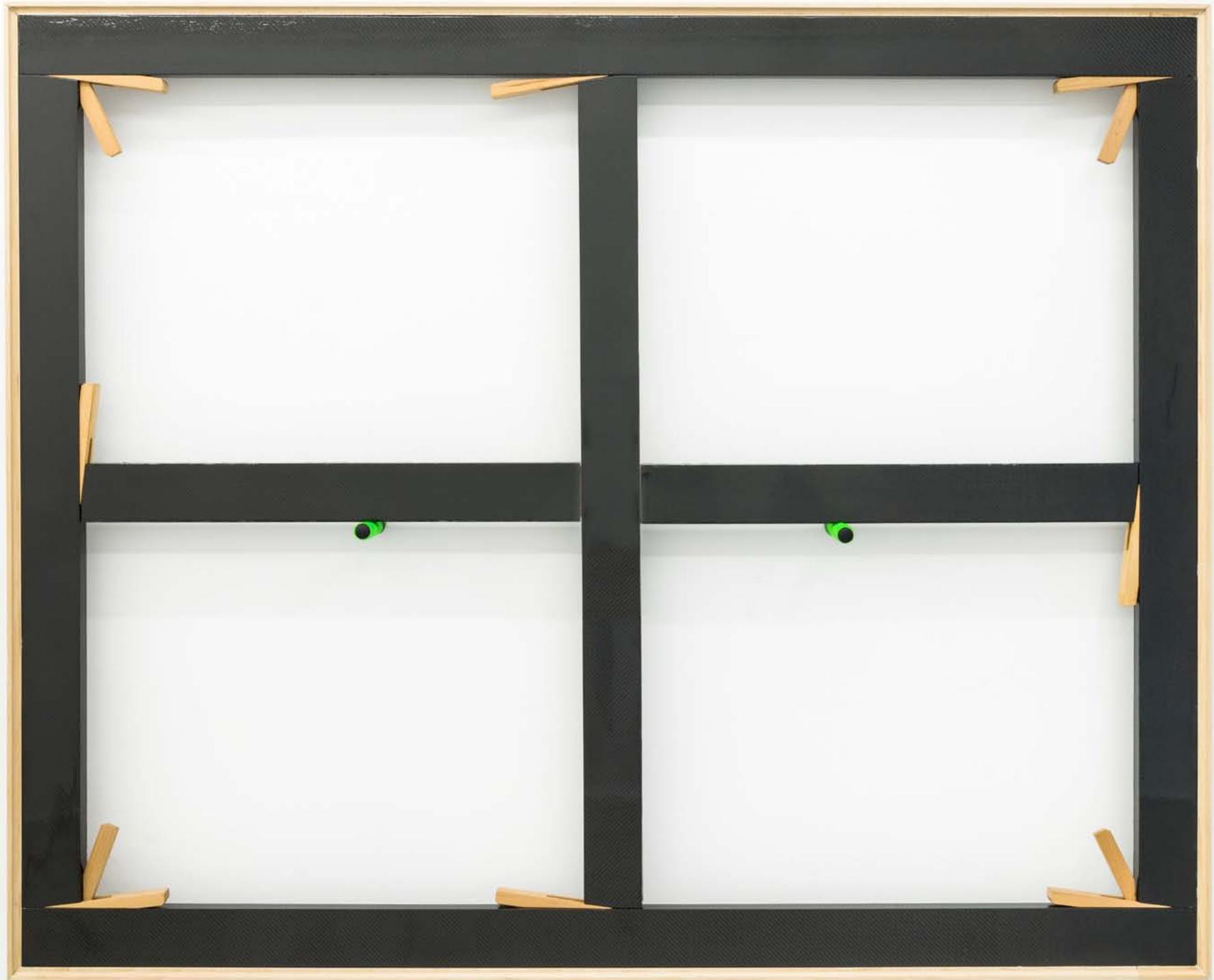
Con la pistola al posto del pennello, 2018, anilina su tela, *aniline on canvas*, 200x250 cm



Come un quadro di Dino Arasca, 2018, anilina su tela, *aniline on canvas*, 200x250 cm







-10,870, 2017, fibra di carbonio e legno di faggio, *carbon fiber and wood*, 160x200 cm

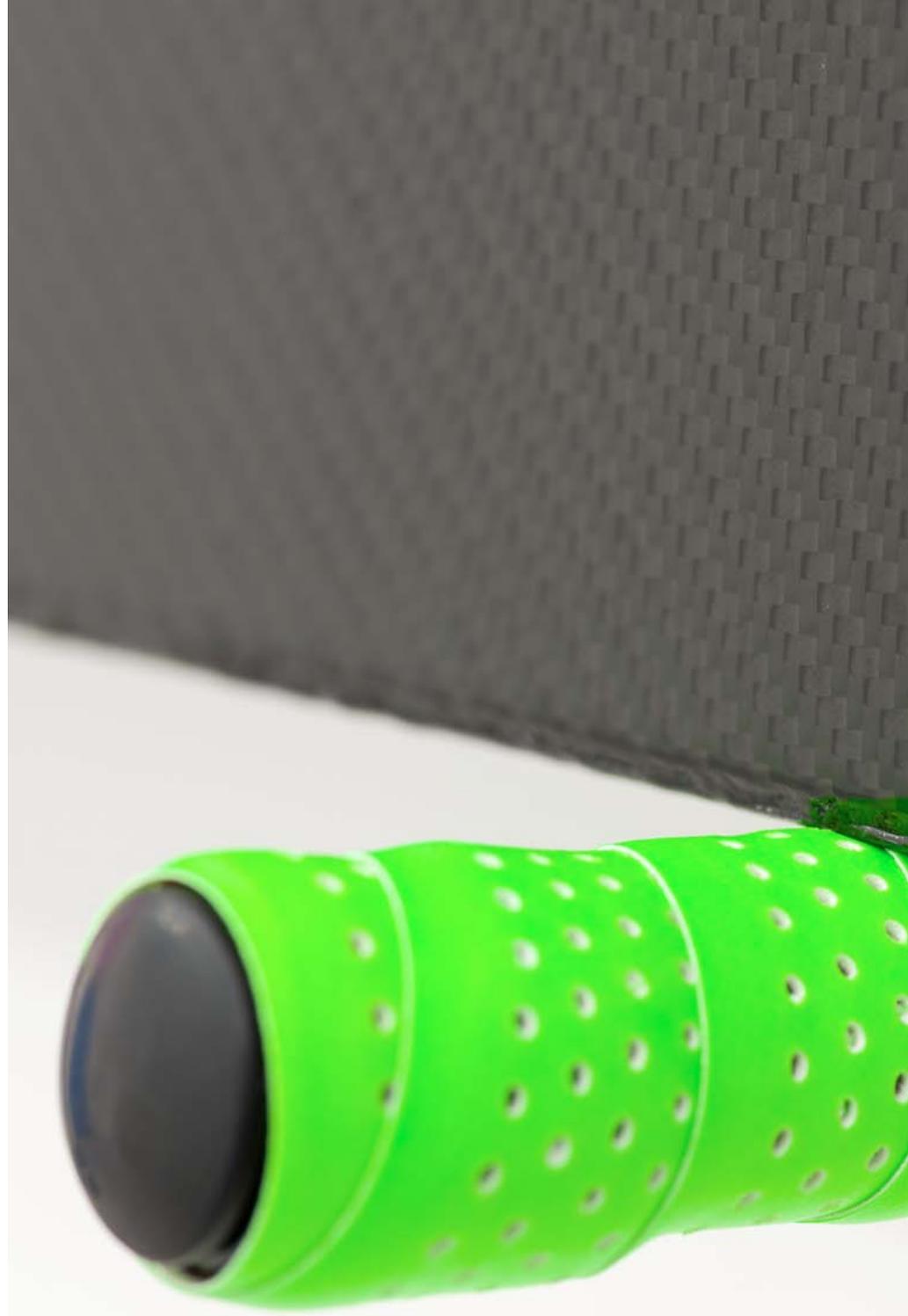


BOX
SILVIA CONTA

Cosa c'entra un telaio da pittura con le gare di Formula 1? Per scoprirlo abbiamo vistato in anteprima *BOX*, la personale di Davide Mancini Zanchi, classe 1986, alla galleria AplusB di Brescia. La sala della mostra, circonscritta da una vetrofania e una tenda create ad hoc dall'artista, si trasforma in uno spazio dal sapore quasi scenico in cui una sola opera - un tradizionale telaio da pittura - sembra essere stato spostato da un treppiede in acciaio alla parete. Il telaio è, in realtà, composto al 95% da fibra di carbonio, come nessun altro fino ad ora. Nessuna traccia, invece, di un presumibile dipinto che quel telaio dovrebbe sorreggere. Per comprendere il titolo e l'allestimento è necessario fare appello al mondo della Formula 1, immaginare i box in cui avvengono la preparazione e l'assistenza alle macchine in gara. Il parallelismo con il mondo delle corse automobilistiche è affidato all'impiego della fibra di carbonio e al concetto di box quale officina itinerante, creando una sovrapposizione tra esso e l'atelier, luogo simbolo della creazione artistica. Queste associazioni portano l'attenzione non solo al processo pittorico in termini di perizia tecnica e necessità di sinergia tra tutti gli elementi - come per un bolide -, ma lega il lavoro ad una serie di opere precedenti di Mancini Zanchi in cui aveva già introdotto dei particolari in fibra di carbonio, come citazione delle tuning cars. Attraverso l'impiego di questo materiale all'avanguardia, ma che nulla ha a che vedere con la pittura, l'artista trasforma il telaio in un punto di convergenza di domande cruciali sulla pittura e i processi: dal ruolo di ciò che "non si vede" in un quadro all'evoluzione di strumenti, materiali e tecniche in una forma d'arte tanto antica, fino alle considerazioni se esista un insieme di parametri o metodi che possano assicurare la riuscita ottimale di un'opera o, semplicemente, garantirle lo status di opera d'arte.

Con questo lavoro, dal titolo - *10,870*, Mancini Zanchi prosegue nell'approfondimento di uno dei temi portanti della sua ricerca: la riflessione sulla pittura attraverso un discorso metapittorico. Gli esiti della sua indagine sono dotati di una sintesi tra forma e concetto di rara efficacia e derivano dalla freschezza del suo approccio, spesso scambiata (anche a causa della sua giovane età) per un'ironia quasi goliardica, su cui gli abbiamo chiesto di aiutarci a fare chiarezza. "Non amo - precisa l'artista - che al mio lavoro sia associato il concetto di ironia: in esso non c'è mai l'intenzione di far sorridere. Preferisco che si usi il termine leggerezza, che risiede sia nella mia volontà di non appesantire - da molteplici punti di vista - le mie opere, sia nel mio essere totalmente libero nella sperimentazione, sgravato dalla "funzione sociale" che l'arte oggi sembra non avere più. Questa libertà, talvolta, può lambire il confine dell'ironia, ma essa non è né il fine né il mezzo della mia ricerca."

BOX è la terza personale di Mancini Zanchi alla galleria AplusB, la prima a scommettere sul suo lavoro e a seguirlo in un percorso ricco di conferme che lo ha visto in mostre di importanti istituzioni pubbliche e private e entrare in rilevanti collezioni. Il 16 marzo, inoltre, sarà inaugurata una personale alla Galleria Nazionale delle Marche nel Palazzo Ducale di Urbino con una selezione di opere inedite recentissime. Cinque anni di impegno a cui il gallerista, Dario Bonetta, guarda con soddisfazione: "La nostra collaborazione è nata nel 2012, quando Mancini Zanchi frequentava l'accademia, ricordo l'allestimento di piccoli dipinti che mi fece vedere al primo studio-visit. Opere che riviste oggi, alla luce di come si è sviluppato il suo lavoro, già contenevano le direttrici della sua ricerca, idee che nel tempo si stanno articolando. Il suo approccio diretto e di sintesi mi ha sempre colpito in quanto dà origine ad opere che possono essere considerate campi d'azione che coinvolgono fortemente l'osservatore."



giotto turbo maxi

Giotto Turbo Maxi è un'opera composta da una serie di 12 dipinti; marrone, rosa, rosso, arancio, verde (chiaro), verde (scuro), azzurro, blu, viola, nero e grigio. Questa sequenza non è stata decisa da me attraverso un tentativo di abbinamento, ma è stata riportata in fede alla confezione che contiene i pennarelli a spirito con i quali ho dipinto questi monocromi; il titolo del lavoro è, infatti, il nome del pennarello a spirito che ho usato che la Fila produce da sempre: "Giotto" è il nome della serie dei pennarelli, mentre "turbo maxi" è la specifica della grandezza. Con calma, passata dopo passata, ho ricoperto completamente la superficie della tela con la piccola punta del pennarello, incrociando il segno di volta in volta.

Ci sono due aspetti da evidenziare, di cui uno è più diretto, ed è quello che nasce dal nome del pennarello che diventa un tributo al pittore; l'altro è un rapporto, sempre giocato sulla parola, tra questo lavoro e la pittura "spirituale"; fondando un gioco di parole tra la "pittura spirituale" e questi quadri fatti con pennarelli a spirito, non d'animo, bensì di spirito, quello che potremmo anche chiamare alcool, che è la sostanza principale contenuta nel tubicino del pennarello.





Giotto Turbo Maxi (2), 2017, composizione di 12 dipinti realizzati con pennarelli a spirito, *composition of 12 paintings made with spirit markers* dimensioni variabili

costellazioni

In questo ciclo i dipinti sono tutti caratterizzati da un fondo blu notturno sul quale emergono delle costellazioni di punti bianchi; questi punti sono in realtà palline di carta masticata e sparata sulla superficie pittorica tramite il tubo vuoto di una penna bic.

Bagnandosi (di saliva) la carta riattiva la colla da cui è composta facendo sì che la palline si incollino al dipinto.

Riflettendo sull'idea di "tocco poetico", ovvero su quell'elemento che eventualmente sposta la direzione dell'opera d'arte mi sono chiesto se con questi interventi potessi annullare la carica poetica del gesto, prendendo in prestito quel giochino schifoso e fastidioso che alle scuole medie gli alunni del primo banco subivano.

Trovo interessante l'incontro tra questo fare da "bulletto" e il romanticismo del cielo stellato; unendo queste due componenti si crea prima una sensazione piacevole, osservando da una certa distanza, poi avvicinandosi intervengono le palline ad interrompere il bel momento.

Nei titoli emergono degli episodi in cui sono presentate più visioni della stessa costellazione; questo perché generalmente siamo abituati a vedere un gruppo di stelle dal punto di vista che abbiamo dalla terra, trovandoci ad osservarlo da un altro pianeta non saremmo in grado di distinguerlo, questo perché il nostro punto di vista ci mostra il cielo quasi bidimensionale, a onore del vero nella serie delle Costellazioni non c'è mai un rifacimento realistico a nessuna costella-



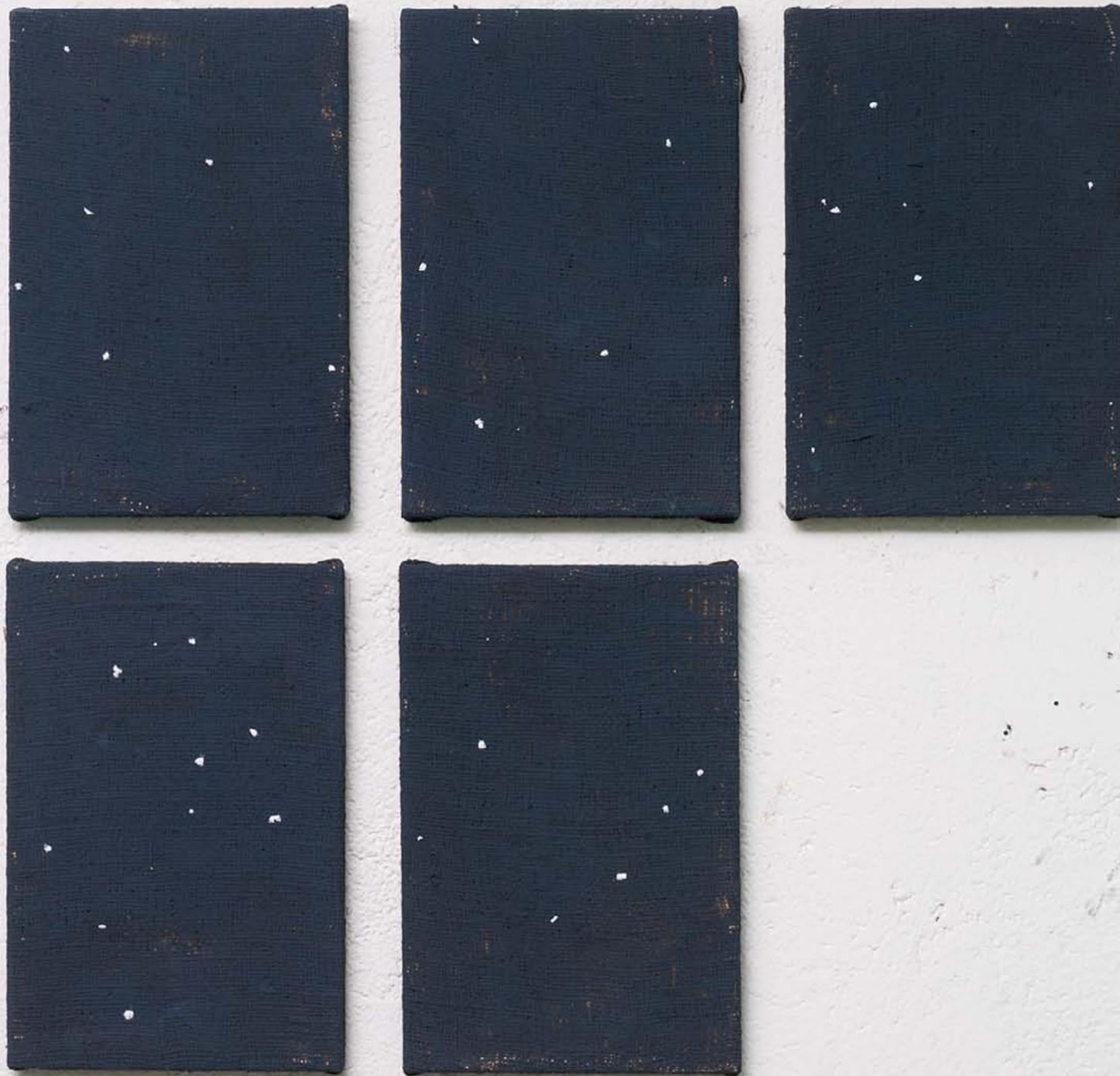


Senza titolo (wall paint), 2018, tempera su muro e palline di carta e saliva / *gouache on wall and paper ball drool on canvas*, dimensioni variabili



Ofiuco visto da 18 punti di vista differenti, 2017, composizione di 18 dipinti (acrilico su tela e palline di carta e saliva), *composition of 18 paintings (acrylic on canvas and paper balls with spittle)*, dimensioni variabili





Cinque visioni di Venere, 2018, acrilico su yuta e palline di carta e saliva / acrylic on yuta



10 Agosto, 2016, acrilico su tela e palline di carta e saliva (trittico)/ acrylic on canvas and paper ball drool on canvas (triptych), 120x270 cm

Sara Fontana: Il titolo di questa tua personale nello spazio Sanpaolo Invest a Treviglio è un numero: Milleduecento. Puoi spiegare questa scelta?

Davide Mancini Zanchi: Non è facile intitolare una mostra; soprattutto se non ti piacciono i titoli lunghi o di provenienza greco-filosofica... Dare il titolo a una mostra è un po' come intitolare un album musicale; si ha una serie di brani che possono avere o non avere qualcosa che li accomuna. Diciamo che in questo caso la distribuzione delle opere è stata concepita in funzione della sede: la sala principale sarà occupata da un'installazione con opere che fluttueranno, mentre la sala piccola ospiterà altri lavori, non strettamente correlati l'uno con l'altro. Comunque tutte le opere esposte hanno lo stesso formato o sono composte da quadri dalle medesime dimensioni. Un formato al quale sono sempre stato legato, anche se non ho mai capito il motivo che ci ha uniti. Perciò, dato che la mostra è il risultato di un'unione di opere, anche il titolo è a sua volta il risultato della moltiplicazione della dimensione dei lati nei dipinti presenti a Treviglio: altezza 30 cm, larghezza 40 cm, o viceversa, 30x40 oppure 40x30, il risultato è 1200. Il titolo della mostra è invece scritto in lettere: milleduecento.

SF: L'installazione principale è l'ultimo capitolo di un ambito originale della tua ricerca degli ultimi anni: lo spirito demistificante verso la storia dell'arte si traduce nell'allestimento di un set per la pittura e nella decontestualizzazione di oggetti e materiali. Penso anche al "quadro installativo" Guardami le spalle/ Guardami le spalle con cui hai vinto il "Premio Sanpaolo Invest" lo scorso anno. Da dove nasce questo tuo rapporto di amore e odio verso la pittura?

DMZ: Effettivamente esiste in me una volontà demistificatrice, che non è però rivolta verso la Storia dell'Arte ma, al contrario, verso la sacralizzazione di oggetti che forse meriterebbero un rapporto più sano e diretto; la Storia dell'Arte è sacra, custodita, non è mia intenzione violare il museo. Nella mia ricerca la pittura, il fare pittura e il pittore sono tutti elementi che vengono usati solo come un'icona, come uno status-symbol di "opera d'arte" o di "artista".

I "set per la pittura" erano una sorta di speculazione fatta su alcuni particolari o su alcune scoperte personali in due dipinti di Piero della Francesca. Il mio intento era direzionato solo ed esclusivamente verso un'interrogazione sull'atto stesso del dipingere, correlato a un reale interesse da un punto di vista tecnico. Mi domandavo: "Come ha fatto Piero della Francesca a dipingere l'aureola dei santi raffigurandola come uno specchio?". Le opere a cui ti riferisci sono nate e sono state costruite come se effettivamente avessi dovuto dipingere io l'uovo sopra la testa della Madonna nella Pala del Montefeltro (detta anche Pala di Brera, lo so, ma vivendo io vicino a Urbino, nel Montefeltro, mi viene difficile chiamarla nell'altro modo...).

Invece il lavoro che avevo esposto a Treviglio nel 2016, *Guardami le spalle/ Guardami le spalle*, è un po' diverso: non ha un rapporto così stretto con la Storia dell'Arte, ma nasce da altri stimoli e, almeno nelle mie intenzioni, non ha una volontà demistificatrice. Anzi, io lo vedo come un atto d'amore... Un accoppiamento in cui i due oggetti - una tela dipinta ad acrilico e uno spadone medievale - tentano di creare uno stretto rapporto l'uno con l'altro. E anche il titolo vorrebbe rendere tangibile la loro relazione: entrambi gli oggetti mantengono la loro funzione naturale, ma insieme costituiscono altro.

Questi due esempi mi sembrano piuttosto amorevoli. Credo che il mio rapporto con la pittura sia normale. Certamente nutro un forte interesse verso aspetti che vanno al di là della pura pittura, del puro atto del dipingere, in primo luogo la struttura stessa dell'opera pittorica, per cui mi emoziona soprattutto muovere l'oggetto per farne altro, o per fargli fare altro.

SF: In che modo le azioni sul tuo corpo che praticavi agli inizi del tuo percorso artistico si sono poi trasformate in una sorta di triade quadro-azione-oggetto?

DMZ: Questa è una domanda difficile... Devo subito precisare che quelle azioni, quei video o quelle performance, dipende da come le si vuol chiamare, sono nate negli anni in cui frequentavo l'Accademia e avevo un ottimo rapporto con il periodo storico che quei video richiamano. Con il senno di poi, posso dire che forse non c'è un vero rapporto con la mia produzione attuale. In particolare mi vengono in mente due luci che cerco di descriverti. In *Fare il faro* avevo fissato con il nastro adesivo una luce posteriore da bicicletta sulla mia fronte e la ripresa mi vedeva girare su me stesso per tutta la durata del video; in *Senza titolo per...*(5), invece, una lampada abbronzante è posta, rivolta verso chi guarda, di fronte a un dipinto. Mi risulta difficile formulare delle similitudini concettuali e forse non sono neanche interessato a farlo... Certamente in entrambi i lavori le cose sono come si vedono, non c'è molto da andar a cercare in altri lidi, tutto è lì dove si sta guardando senza necessità di aggiunte. Nonostante ciò, in entrambi i casi vedo una vicinanza con il lavoro successivo nel piglio, nell'attitudine con la quale sono affrontati i lavori e nella loro secchezza.

Ammetto però che questo esempio arriva da un tuo stimolo. Per me non è necessario che esista un legame tra le mie opere. O meglio, credo che in alcuni casi esse vadano realizzate in serie, perché è il lavoro stesso che ha bisogno di essere elaborato in diverse varianti; in altri casi, come in *Guardami le spalle/ Guardami le spalle*, l'opera può vivere isolata.

SF: Scusa se torno a insistere sul tema: le azioni degli esordi non sopravvivono ad esempio nell'atto di lanciare sulla tela delle palline di carta insalivate? Mi riferisco al tuo ciclo di opere intitolato Costellazioni...

DMZ: Forse sì, sopravvivono nelle *Costellazioni* così come in altre opere che hanno a che vedere con il "fare"; se vuoi, anche in *Giotto turbo maxi* c'è un che di performativo, così come in altri dipinti che per essere attivati richiedono un intervento esterno. La mia attitudine era già dichiarata in quei video, in quella pratica, ho solo spostato il focus su cose che ora appagano maggiormente il mio interesse. Magari domani ritroverò le giuste motivazioni per riproporre dei video come quelli!

SF: È importante per te l'ironia? Che ruolo ha nel tuo lavoro?

DMZ: Per me l'ironia non è così importante, a me non piace che il mio lavoro sia definito "ironico"; le cose che faccio le affronto con tutta la serietà che ho a disposizione...

Prima stavo parlando della mia pratica video... ebbene, decisi di interromperla proprio quando, durante una mostra, una persona che aveva appena guardato un video, un lavoro che per me era piuttosto serio, mi disse ridendo "sei molto simpatico". Non credo che il mio sia un lavoro "simpatico", o almeno non nasce e non è pensato per essere così. Chiaramente non faccio un lavoro dottrinale o narrativo, ma non mi sento neanche un cabarettista.

Preferisco, invece, che si usi il termine "leggerezza", che risiede nella mia necessità di non appesantire, da molteplici punti di vista, il mio fare; nella mia ostentata ricerca di libertà sperimentale tento di sgravarmi dalla funzione sociale dell'arte, della quale non sono un credente. Questa libertà, talvolta, va a lambire i confini dell'ironia, ma questa non è né un fine né un mezzo della mia pratica, è al massimo un effetto collaterale.

SF: In mostra esponi i dipinti Giotto turbo maxi. Quale è la tua idea di monocromo?

DMZ: *Giotto turbo maxi* rappresenta perfettamente l'uso che io faccio della pittura monocromatica. Il lavoro è composto da una sequenza di dodici tele "dipinte" utilizzando dei pennarelli a spirito dedicati a Giotto; la sequenza dei colori è la medesima che si ritrova quando si acquista una confezione da dodici pennarelli. Questo lavoro sul monocromo, o sulla monocromia, è il risultato di una volontà che vorrebbe spostare una modalità pittorica ben definita in un ambito di pura ricerca "tecnica", in cui diversi materiali extra-pittorici diventano pittorici... Un esempio che precede *Giotto turbo maxi* è *Marchè Franprix triptyque* del 2014, un trittico realizzato su tre tele di sagoma diversa (un cerchio, un quadrato e un triangolo), dipinte rispettivamente con concentrato di pomodoro, cioccolato spalmabile e dentifricio.

SF: In molti tuoi cicli unisci con scioltezza l'analisi di strumenti e processi della pittura, l'appropriazione di oggetti comuni e la finzione dell'ordinario attraverso sofisticate procedure. Con le tue opere intendi anche definire un nuovo concetto di bellezza?

DMZ: La bellezza è un tabù, almeno credo, non è buono dire che un'opera è bella. Io la penso diversamente. Per la buona riuscita di un lavoro considero sempre tre aspetti: la fattura, ovvero la realizzazione tecnica, l'aspetto o gli aspetti concettuali e infine la presentazione estetica. Dal mio punto di vista un'opera è "bella" quando questi aspetti collidono.

SF: Tra i tuoi maestri hai citato Alberto Burri e Bruce Nauman ai tuoi esordi, quindi John M Armleder, Francis Alys, David Hammons e altri nella tua ricerca successiva, che si è fatta sempre più densa concettualmente e sempre più allargata nell'uso dei media. Da dove arrivano invece gli stimoli ultimi?

DMZ: Quando ero studente avevo una maggior disciplina, guardavo le cose con metodo, leggevo un libro alla volta, dall'inizio alla fine. Oggi, da questo punto di vista, vivo in un caos totale...

camouflage

La serie di dipinti eseguiti ad olio e acrilico sopra una selezione di cinque tessuti mimetici segue una serie di quadri realizzati in ugual maniera ma che, al posto dei camouflage, vedevano una quantità di tovaglie diventare dipinti dai rimandi optical o essere delle astrazione geometriche dalle ritmiche serrate.

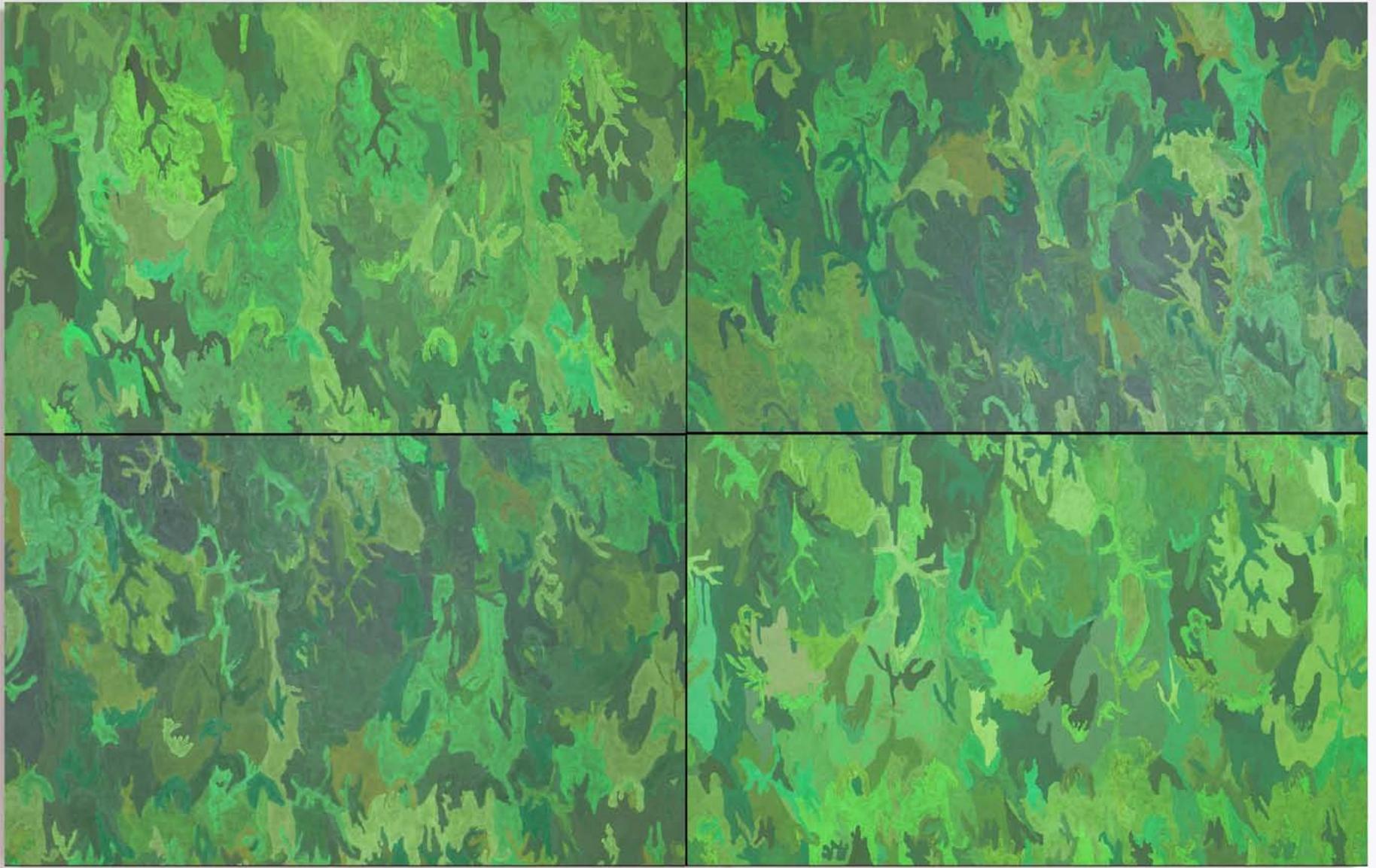
In questo caso le mimetiche vengono ricoperte da una (non infinita ma quasi) quantità di verdi; che mai si ripetono sulla stessa forma nello stesso quadro, in tutti i cinque quadri non ci sono due forme uguali per disegno e colore.

Fondamentalmente in questi dipinti c'è la volontà di ricreare qualcosa che si avvicini il più possibile ad un qualcosa di naturale (al punto di perdersi nella natura) attraverso l'uso di cose prettamente artificiali come il dipingere (l'azione) e il supporto che già di per se vuole imitare il bosco (il tessuto mimetico).

Le cinque opere si intitolano: Quarto, La Sila, Cansiglio, Salbertrand e San Vito; questi nomi sono stati estrapolati dal sito travel365.it, digitando su Google "i dieci boschi più belli d'Italia", sono stati selezionati e abbinati ad ogni quadro in maniera del tutto personale.

C'è un altro aspetto che tengo ad evidenziare, e che accomuna ancora una volta questi dipinti ai quadri su tovaglia; infatti entrambi i gruppi di opere non hanno ne alto ne basso, ne destra ne sinistra; sono stati dipinti a 360° e per questo non hanno il verso, ed è compito di colui che installa le opere deciderne il verso.









La Sila, 2017, olio e acrilico su camuflage, *oil and acrylic on camuflage*, 200x120 cm oppure 120x200 cm



tovaglie

La serie di dipinti delle “tovaglie” è costituita da quadri di piccola, media e grande dimensione, la struttura base di questi dipinti vede la foderatura, di un tessuto nato per diventare una tovaglia da tavola, in sostituzione alla classica tela “da pittore”. La scelta dei tessuti vede prevalere motivi a scacchi e linee rette, ed esclude tovaglie damascate o simili; questo perché a comporre l’opera interviene in maniera fondamentale la tensione che viene impressa al tessuto durante la fase della foderatura, questa tensione ondula la geometria naturale del tessuto, distorcendo le linee rette, che comunque restano parallele.

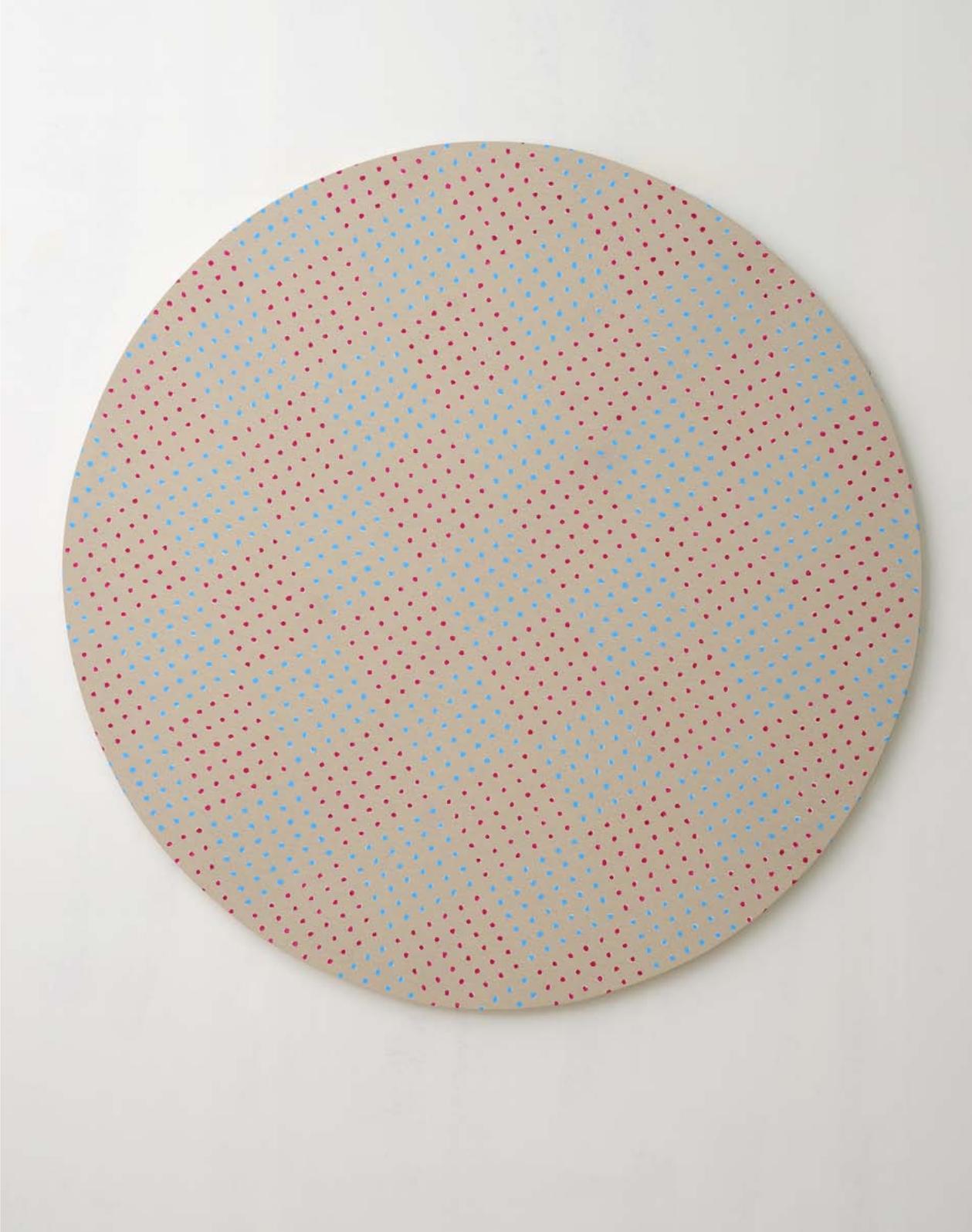
Foderato sul telaio il tessuto, il mio intervento è minimo, e consiste nell’abbinare al tessuto il minor numero di colori possibili, la scelta non è estetizzante, ovvero non c’è una ricerca di “bellezza”, ma i colori sono usati per esaltare il movimento dato dalla tensione, come se il dipingere fosse un evidenziare.

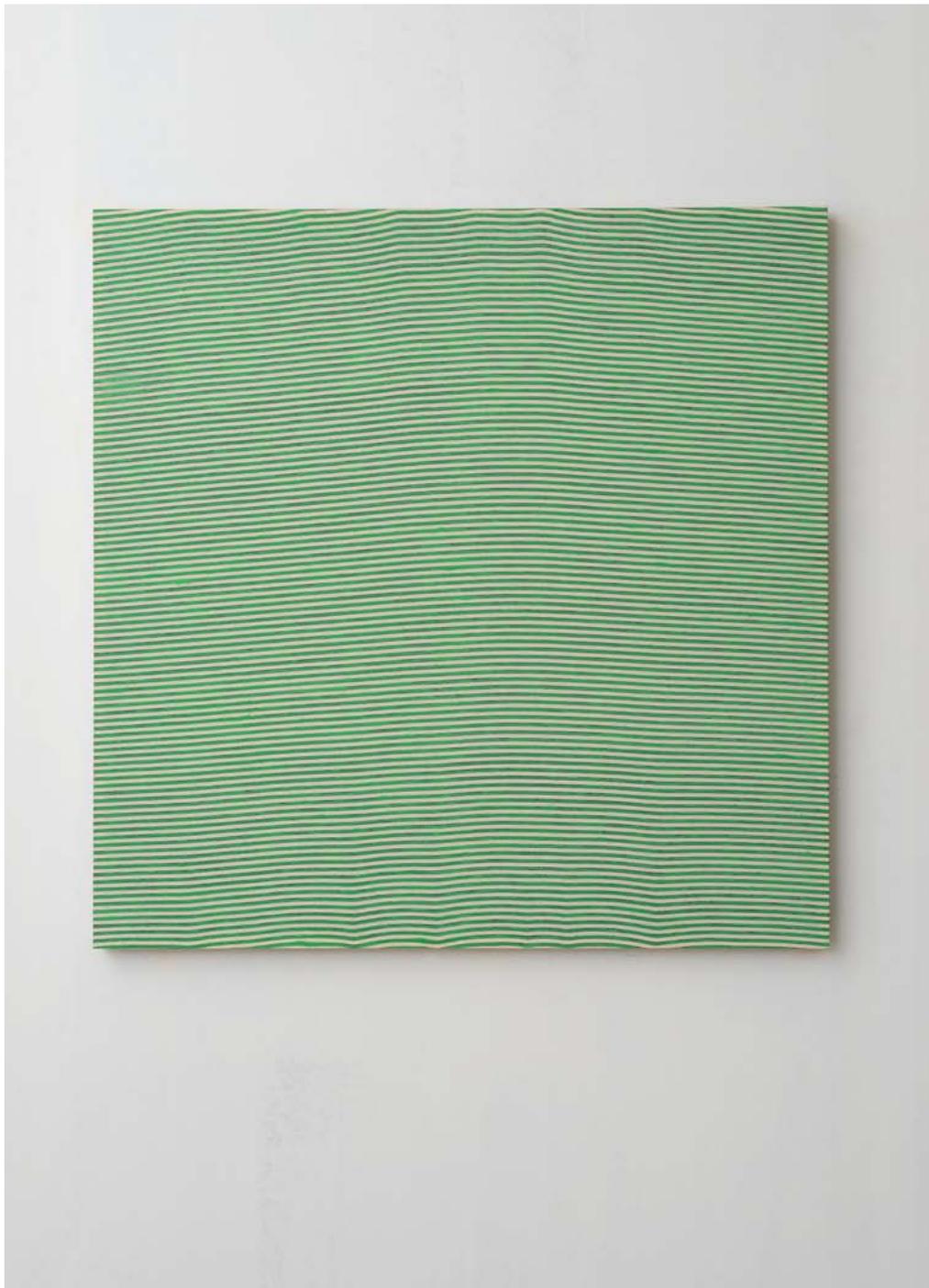




Tovaglia (Gs-b), 2017, acrilico su tovaglia, *acrylic on table cloth*, 160x160 cm

Tovaglia (GT-br)
2017
acrilico su tovaglia
acrylic on table cloth
ø 160 cm

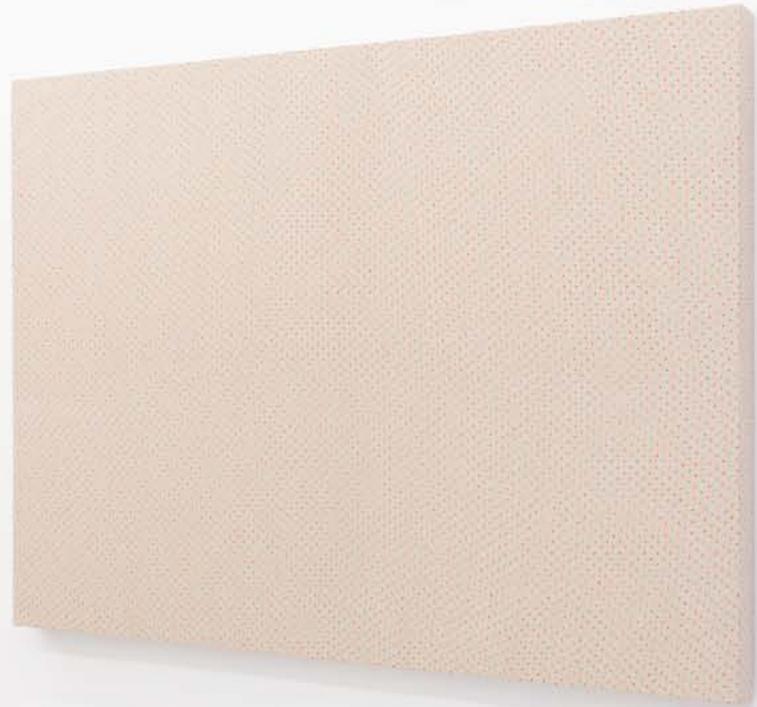




Tovaglia (G-g), 2017, acrilico su tovaglia, *acrylic on table cloth*, 100x100 cm



Tovaglia (G-y), 2017, acrilico su tovaglia, *acrylic on table cloth*, 100x100 cm





Davide Mancini Zanchi. Un'eventuale panoramica

Lorenzo Madaro

Nella ricerca di Davide Mancini Zanchi s'individuano diverse linee di indagine che convergono – almeno nella maggior parte dei casi – nella dimensione aperta del “quadro”. Un territorio, quest'ultimo, da intendere nella sua accezione più articolata, come campo d'azione per interventi differenti che assorbono linguaggi e temperamenti plurali, sfociando ripetutamente nella struttura installativa. L'esperienza performativa e un approccio ironico, irriverente e al contempo studiato, intervengono all'unisono, assieme all'utilizzo di diversi materiali, per costituire un processo di decontestualizzazione di un'ipotetica realtà. Decontestualizzare elementi d'uso quotidiano, agire con innata disinvoltura assorbendo e associando tra loro oggetti e materie, convergendo però a un approdo costante, eppure mutevole, quello della pittura e della sua medesima e perentoria negazione: si muove ormai da anni su questi flussi contigui il suo lavoro. Ma negare vuol dire anche, paradossalmente, affermare e sostenere dei valori condivisi di azzeramento e costruzione mentale e non solo.

Osservando, come in una panoramica per forza di cose sintetica e veloce, le opere degli ultimi quattro anni, a partire da *Tendina da doccia Ikea* (2011), spunta a chiare lettere il duale approccio, da un lato ironico, dall'altro analitico – anche in termini formali –, dell'osservazione ravvicinata di un ipotetico e banale presente. Metodo che prosegue in altre opere, naturalmente, come in *Camicia* (2011), dove riproduce – con una pittura essenziale ed elementare – un semplice motivo decorativo quadrettato; e *Tovaglia* (2011), in cui ripropone un simile motivo.

Il lavoro successivo riflette su una condizione intrinsecamente tautologica, concependo un monocromo su una tela di piccole dimensioni, che intitola 125 ml di blu ftano, quantità e tipologia di colore impiegato per realizzare la medesima opera. Si spinge poi nell'utilizzo di materie estranee al lessico, soprattutto quando usa il dentifricio *Mentadent* come un pigmento nel concepimento di un altro monocromo; o quando subentra l'azione come elemento transitorio e tassativo per la nascita di una pallonata su tela, che chiaramente ne deforma il telaio e la tela bianca stessa già inchiodata a parete.

Non è astrazione, come ha rivelato egli stesso in un dialogo con *Andrea Bruciati*, ma è anzi una forma di ricostruzione di brandelli del reale, attraverso lo sviluppo di assemblaggi, come nel caso di *Senza titolo* (2012/2013), in cui due tele sono fissate tra loro con due morsetti da cantiere, rivelando una struttura che ha radici anche architettoniche, elemento quest'ultimo, che si svilupperà in maniera più compiuta nei lavori più recenti. C'è quindi una sottesa volontà di ordine che costruisce scenari, attribuendoli il ruolo di dispositivi per ulteriori indagini.

Apparentemente lontano, ma in fin dei conti intrinsecamente legato a questo discorso, è il lavoro di analisi sulla pala *Montefeltro di Piero* (2013). Zanchi allestisce così un set in cui decontestualizza – ma non è l'unico esempio – l'uovo, uno degli elementi simbolici più rilevanti della grande opera; con un'attrezzatura rudimentale, lo sospende, immaginandolo all'interno dello studio di Piero al momento della sua medesima realizzazione. In fin dei conti è pittura anche questa, proprio perché con una simile operazione l'artista riflette su un meccanismo interno della pittura stessa di un maestro.

Così in *Mustang*, di qualche tempo dopo (2014), la tela assume una dimensione orizzontale, scultorea, e appare come sospesa su uno strato intangibile di neon giallo. Lo stesso accade con *Celica*, sempre del 2014, dove risulta evidente un'idea di pittura intesa come piano fisico d'azioni mentali, anche nella sua dimensione magica e irreprensibile suggerita dallo stesso neon. Azzerando le funzioni narrative della pittura, la tela diventa così uno strato cromatico e materico in cui posizionare oggetti con una mansione specifica, tangibile. Un poggiatesta, dei tovaglioli, una lampada abbronzante, uno scopettone usato, una borraccia contenente ginger, che per l'artista non devono perdere la loro funzione, perciò sono tutti perfettamente utilizzabili: a Zanchi non importa riflettere a monte sulle connessioni tra oggetti, lascia libero il pubblico di percepirle e eventualmente analizzarle.

Dopo i trascorsi interventi performativi, per certi versi domestici e volutamente autoreferenziali, e vicini a determinate indagini di *Bruce Nauman*, l'azione continua a rappresentare un momento fondante del suo lavoro, anche quando è propedeutica a un'opera bidimensionale, ovvero quando lancia su una tela monocroma delle palline di carta insalivate, concependo un cielo stellato tragico e insieme beffardo, che è poi la dicotomia che diversifica molte tracce del suo percorso.







La Smart di Elisabetta, 2017, acrilico su tela, scorpione tuning, carta adesiva carbon-look e neon, acrylic on canvas, tuning scorpion, paper sticky carbon-look and neon, 20x95x125 cm



Yamaha TTR-600 Burri's edition (by MZ), 2017, motocicletta elaborata con yuta e palstica combusta, *motorcycle tuned whit yuta and burned palstic*, 140x280x85 cm



Dodecaedro, 2017, manici di scopa piegati in 5 e fascette di plastica, *broomsticks folded on 5 and plastic wrappers* 80x80x80 cm

zerbini

Perché ho spostato dalla loro posizione naturale degli zerbini per farli diventare opere “pittoriche”?

Lo zerbino mi sembra interessante perché è quell’oggetto che raccoglie la sporcizia che si accumula sotto le scarpe e che divide la casa dalla strada, il privato dal pubblico.

Visitando un grande negozio di tappeti alla ricerca di una moquette da usare per ricoprire una sala espositiva ho notato, per la prima volta, che questi zerbini riprendevano costantemente le forme dell’antichità, ne rimasi interessato.

Ho realizzato per la prima volta il “dittico degli zerbini” in occasione di una mostra in un luogo in cui Pasquale Rotondi, durante la seconda Guerra Mondiale, attraverso un’impresa epica, salvaguardò una grandissima quantità di opere d’arte di grande valore.

Le tre varianti di questo lavoro sono: il dittico, il polittico e il rosone, in tutti i casi il mio intervento si riduce all’abbinare diversi tappeti per costruire un’immagine dalla struttura classica ma che poi non raffigura altro che se stessa.







Dittico degli zerbini, 2016, zerbini, doormats, 70x70 cm + 70x70 cm



Un'opera per...

Claudia Buizza

Nella seconda metà del XX secolo, l'invenzione del ready-made ha condotto ad una riflessione radicale sul medium della pittura, non più inteso come finestra sull'universo dell'artista né come specchio del mondo, ma in quanto oggetto costituito dalle sue componenti principali: tela, telaio e colore. Se l'intenzione dell'artista era sufficiente per trasformare un oggetto qualsiasi in opera d'arte, un dipinto lo era già per natura. Nel 1968 Duchamp affermava che il tubetto di colore, non essendo fabbricato dall'artista, ma dall'azienda che lo produce, una volta impiegato dal pittore, questo avrebbe creato un ready-made, un ready-made che si chiama pittura. Due visioni opposte venivano così a coabitare sulla stessa superficie, quella pittorica.

L'opera di Davide Mancini Zanchi nasce dall'unione accurata di pittura e oggetto. L'ultima serie, « Senza titolo per... » (2015), in particolare, si distingue per forma e utility. A delle superfici monocrome, dipinte dall'artista, vengono associati dei prodotti industriali che, a differenza dei ready-made, non vengono privati della loro utilità, ma sono scelti per funzionalità e per le prestazioni che sono in misura di offrire. La pittura è considerata nella sua accezione più analitica. Accostandovi un oggetto del quotidiano, Mancini Zanchi compie due gesti divergenti: uno di valorizzazione, in cui il prodotto viene elevato ad opera d'arte pur mantenendo la sua utilità, e uno di demistificazione, dove la sacralità della pittura viene compromessa rivelando la sua funzione di supporto per altre immagini. Inoltre, optando per una pittura monocroma e riproducibile, l'artista assimila il quadro a un prodotto industriale, creando un ulteriore contrasto con gli oggetti industriali consumati caratterizzati dall'unicità della loro storia e appartenenza.

I « Senza titolo per... » sono in equilibrio precario tra la staticità della superficie monocromatica e il coinvolgimento dinamico del fruitore. Il valore di queste opere si trova proprio nell'esperienza di questo connubio: lo spettatore trasgredisce all'inviolabilità dell'oggetto pittorico per instaurare un contatto diretto con l'opera. L'aspetto performativo prevale così sulle qualità pittoriche e concettuali, sfidando la vanità della pittura e la presunzione duchampiana.

Se la pittura monocroma minimalista riconosceva nel gesto pittorico artigianale la sua natura di opera d'arte, in opposizione quindi alla riproducibilità industriale dell'objet trouvé, nell'ultima serie di Mancini Zanchi pittura e oggetto si integrano perfettamente, facendosi vicendevolmente da supporto e mantenendo tuttavia una certa autonomia.

I dipinti dell'artista presentano un'ulteriore antitesi: invitando lo spettatore all'interazione, lo spingono, allo stesso tempo, ad allontanarsi. In Senza titolo per... (6), al fine di godere della funzionalità dell'opera rappresentata dai poggiatesta, il fruitore è costretto a voltarsi e a guardare nella direzione opposta; Senza titolo per... (5), presenta una lampada abbronzante che obbliga lo spettatore a chiudere gli occhi per proteggersi dai raggi ultravioletti; la borraccia di Senza titolo per... (3), invece, invita a una pausa creando un'ambiguità tra soddisfazione del bisogno di dissetarsi e semplice piacere visivo. In conclusione, la pittura di Davide Mancini Zanchi non chiede di essere contemplata o assorbita dallo sguardo, ma vissuta e consumata, a costo di girarle le spalle.





Senza titolo per... (6)
2015
acrilico su tela e poggiatesta
acrylic on canvas and headrests
95x125 cm



Senza titolo per... (3)
2015
acrilico su tela e borraccia da
zaino contenente ginger
*acrylic on canvas and drinking
bottle backpack containing ginger*
95x125 (+95) cm



Senza titolo per... (8)
2015
acrilico su tela e zanzariera
elettrica
*acrylic on canvas and electric
mosquito net*
125x95cm



Senza titolo per... (7)
2015
acrilico su tela e tovaglioli
acrylic on canvas and napkins
95x125 cm



Senza titolo per... (5)
2015
acrilico su tela e lampada abbronzante
acrylic on canvas and sunlamp
95x125x20 cm



Senza titolo per... (11)
2015
acrilico su tela e scopa anti ragnatele
acrylic on canvas and anti-cobweb broom

Senza titolo per... (1)

2015

legno smaltato e aspirapolvere

painted wood and vacuum cleaner

117x90x90 (+95) cm





Senza titolo per... (2), 2015, vetro, legno, acciaio e coperta in plaid, galls, wood, steel and covered in plaid, 90x115x31 cm

Allons enfants 13

intervista di Andrea Bruciati

...un'idea, un concetto, un'idea
finché resta un'idea è soltanto un'astrazione
se potessi mangiare un'idea
avrei fatto la mia rivoluzione
la mia rivoluzione, la mia rivoluzione...
Giorgio Gaber, *Un'idea*, dall'album *Far finta di essere sani*, 1973

Qual è la tua idea di astrazione?

«Credo che, ormai da tempo, non sia più corretto usare il termine «astrazione» inteso come non figurativo.

Quello che posso intendere come «astrazione» consiste più in un atteggiamento che tende alla decontestualizzazione, dove gli elementi vengono spostati, modificati o ai quali vengono aggiunte o sottratte delle parti che poi diventano i cardini della definizione del lavoro in causa».

E in che modo concepisci i due termini assieme: la rivoluzione associata all'astrazione ha un rimando storico ben preciso all'utopia?

«Il rimando all'utopia, secondo me, è solamente un effetto, causato dall'indifferenza che provo nei confronti di alcuni aggettivi; quello che intendo è proporre un oggetto, un qualcosa di palpabile, che sia uno stretto derivato della mia immaginazione, del mio pensare per immagini; tutto ciò può essere considerato come utopico finché resta immateriale, ma dal momento in cui diventa oggetto l'utopia non è più presente».

In che modo la tua produzione pittorica si connette con la tua ricerca? Ci sono campi paralleli o in che senso convergono?

«Nella mia pratica è sempre stato centrale il rapporto con la pittura, con il quadro; ci sono stati momenti in cui il «soggetto» non è stato questo, probabilmente ce ne saranno altri, e momenti in cui il dipingere diventa più centrale; ma l'attitudine con la quale affronto il lavoro è tendenzialmente la stessa. Non mi piacciono le definizioni, e vorrei per il mio lavoro la massima libertà di forma, la libertà di scelta del miglior modo per sviluppare e realizzare il progetto in causa. Non saprei dire se ci sono campi paralleli che uniscono la ricerca, solitamente non deriva da approfondimenti teorici, quello che credo faccia convergere i miei lavori l'uno con l'altro è, appunto, l'attitudine con la quale vengono pensati prima e realizzati poi».

Dalla performance alla pratica pittorica, sembrano mondi dicotomici. Puoi spiegarmi in che modalità le intendi e in quale accezioni sono intesi nella tua poetica.

«Dal mio punto di vista non è necessario che ogni lavoro, ogni progetto e ogni pensiero debba avere un legame più o meno stretto con i suoi vicini; ci sono casi in cui è possibile che esista un gruppo di lavoro con caratteristiche simili, ma ciò non è necessario, sono i lavori stessi che suggeriscono, che chiedono, altre soluzioni vicine. Ma se penso a un lavoro, la mia preoccupazione non è trovare o cercare un legame tra esso e la mia poetica, non sono neanche così sicuro di averne una. Ed è per questo che facilmente pittura, scultura e video convivono senza problemi».

Parlami della tua formazione in dettaglio.

«Prima degli ultimi anni in cui frequentavo l'Istituto d'arte di Urbino, dove ero iscritto alla classe di Fotografia, frequentavo la scuola più per divertimento che per altro. Finiti i 5 anni mi iscrissi all'Accademia di Urbino, a pittura, prima al triennio e poi al biennio specialistico, dove ho incontrato buoni insegnanti tra cui Luigi Carboni, Alfredo Pirri, Giovanna Salis, Ludovico Pratesi, Matteo Fato e Gabriele Arruzzo con i quali è nata anche un'amicizia oltre le mura dell'Accademia. Oggi considero concluso il mio ciclo di studi dopo la residenza che ho avuto, attraverso la Dena Foundation, a Parigi, terminata a gennaio».

Il portato di questa formazione nella tua riflessione attuale.

«Durante gli anni passati in accademia c'è stata una lunga serie di stimoli; qualsiasi cosa si riflette oggi, da una parola detta a un incontro, da un artista citato a una serata con gli amici o qualsiasi altra cosa, tutto ciò ha intaccato la mia sensibilità di studente, ed ora continua a riflettersi in maniera più o meno consapevole su di me e su quello che faccio».

I tuoi riferimenti sono visivi, musicali, letterari?

«Passo le mie giornate ascoltando Rai Radio3, che trasmette solo ottima musica alternata da programmi di grande interesse, in alternativa c'è il cantautorato italiano, il già citato Giorgio Gaber, Ivan Graziani, Lucio Dalla o altri, anche il Jazz classico non mi dispiace affatto. Le mie letture sono multiple, incostanti, indisciplinate e piuttosto casuali, non leggo romanzi, ma preferisco la saggistica, non posso fare nomi perché effettivamente non mi sento di essere legato a nessun autore in particolare. Con gli artisti è diverso ho una passione generale per gli artisti storicizzati, alcuni per gusto personale altri perché sono stati dei riferimenti per il lavoro, come Alberto Burri o Bruce Nauman, ora sono più caotico e non ho un vero e proprio riferimento, ma vedo cose, che più di altre, mi fanno ragionare sul mio lavoro, come per esempio le sculture con i vetri delle auto di Martin Soto Climent o il soffitto di burro di Calzolari, la mostra «The new» di Jeff Koons, *Nessun concetto nessuna rappresentazione nessun significato* di Francesco Gennari, la montagna spostata da Francis Alys, alcuni lavori di Rob Pruitt, le palle di neve di David Hammonds, Marcel Broodthaers e *The Painter* di Paul McCarthy».

L'idea di anarchia sembra essere continuamente ribadita. Da dove nasce e soprattutto cosa rappresenta per te, oltre ad un estremo bisogno di libertà?

«Non l'ho mai considerata anarchia ma caos, o meglio caoticità, che non è casualità. L'idea di caos che ho è rappresentabile attraverso l'immagine del granello di sabbia; per fare una montagna servono miliardi di granelli, ognuno di essi è fondamentale per la forma e per la struttura, e al variare di un solo granello la forma della montagna cambia. Questo mio pensare caotico non è una necessità, ma una condizione, dalla quale emergono i miei progetti, le mie idee. Ogni stimolo si accumula all'altro, e questo cumulo rappresenta il mio modo di pesare, di vedere (o vivere), le cose; ogni granello ha la forza di cambiare la montagna».

Domani?

«Non ho grandissime sfide da affrontare nell'immediato, ora sono abbastanza concentrato nel portare a termine l'ultimo ciclo di lavori, il che non è mai così semplice. Quello che potrei chiamare sfida è la mia necessità di trovare il modo migliore per provare a realizzare qualcosa di più complesso, su ogni aspetto, da un punto di vista artigianale/ingegneristico allo spazio su cui inserirlo; si tratta di alcuni progetti per delle sculture di grandi dimensioni, che necessitano di mezzi un po' più potenti di quelli a che ho a disposizione ora. Diciamo che questa è una sfida a lungo termine, per la quale non mi sono dato delle scadenze».

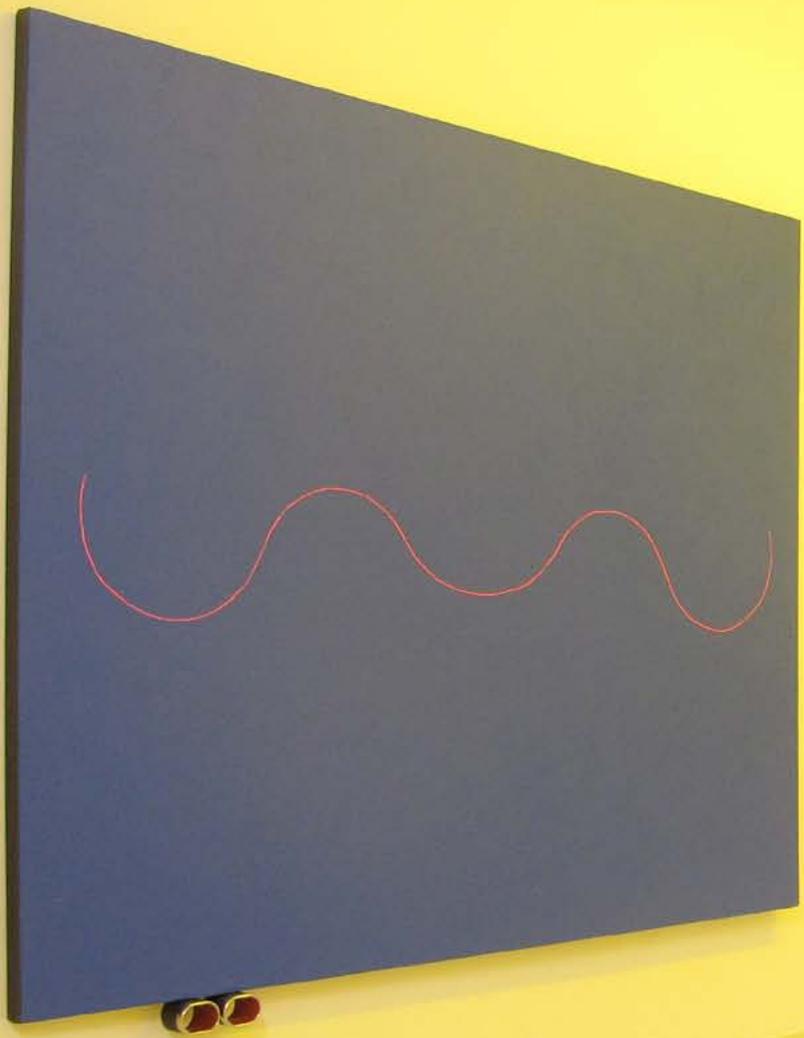
Davide Mancini Zanchi: Ciò che m'interesserebbe sapere da te è da cosa sarebbe composto il tuo museo ideale, come lo strutturaresti e con quali criteri andresti a comporre la collezione.

Andrea Bruciati: «Non so se mi piacerebbe un museo, piuttosto preferirei una raccolta di oggetti che costituirebbero elementi di un organismo palpitante, in continua involuzione ed evoluzione. Mi piace pensare a qualcosa di vitale, che offra possibilità di esperienza. Senza pregiudizi o classificazioni di ordine cronologico, anzi le collezioni di antichità rinascimentale potrebbero essere un esempio da un punto di vista sensoriale. Certo il criterio qualitativo dovrà essere altissimo e in questo sarò sicuramente non alla moda e fuori dal tempo. Tu invece come lo concepiresti?».

DMZ: «Il mio sarebbe situato in una stanza abbastanza grande, lunga e alta, con un'ottima illuminazione, forse una vetrata o una finestra, al suo interno però non metterei nulla, lascerei la stanza completamente vuota».

AB: Credi che non vi sia nulla da esporre?

DMZ: «No, sicuramente ci sarebbero tantissime cose da metterci dentro, ma uno spazio vuoto è molto suggestivo, potrebbe contenere tutto, ma non lo fa, la prima cosa che entrerebbe al suo interno romperebbe il silenzio che regna nello spazio, come una macchia di sugo in una tovaglia. La tovaglia ha la funzione di riparare il tavolo dalle macchie, per me è meglio mangiare in una tovaglia candida».





Blitzen Benz

Antonia Bertelli

Le luci gialle di un parcheggio di notte, il neon fluo radente l'asfalto, doppie marmitte cromate sotto il paraurti posteriore; potrebbe sembrare la scena di un film di corse clandestine di automobili. Invece no.

Stiamo parlando dell'ultimo lavoro di Davide Mancini Zanchi, giovane artista urbinato, vincitore dell'ultima edizione del premio Lissone, che fino al 5 dicembre presenta Blitzen Benz, seconda mostra personale presso la galleria bresciana aplusb.

Blitzen Benz, letteralmente macchina fulmine, quella macchina che nel 1909 stabilì il primo record di velocità di un'auto con motore a scoppio, una leggenda nell'immaginario collettivo degli amanti dell'automobile, punto di partenza dei processi tecnologici che avrebbero condotto agli esiti estremi del tuning.

Velocità, prestazioni implementate, ma non solo ... tuning significa anche personalizzazione rispetto una produzione di tipo seriale e di conseguenza prevede un preciso codice estetico basato su un'idea condivisa di ciò che è bello.

E' questo l'immaginario di riferimento del lavoro di Davide Mancini Zanchi.

Nelle due opere che modellano lo spazio della piccola galleria, l'artista si appropria degli elementi tipici di questo specifico linguaggio per riproporli attraverso una sensibilità completamente nuova.

Colori sgargianti, luci al neon, materiali plastici e fibra di carbonio sono trasferiti in una dimensione altra; lontani da atmosfere chiassose e appariscenti sono inseriti dall'artista in una situazione di sospensione dove a dominare è il silenzio.

Ma prima di tutto i lavori di Davide sono quadri, opere pittoriche di grandi dimensioni, le cui superfici sono descritte da pennellate di colori densi e brillanti. Spazi monocromi solcati da profili lineari che ancora una volta suggeriscono, seppur in modo solo accennato, gli elementi del design propri dell'estetica tuning.

Gioco, sfida, divertimento; a guidare il lavoro dell'artista è un atteggiamento decisamente ironico, il risultato un effetto crudo e straniante.

Celica e Skyline sono i titoli delle opere, parte di un ciclo più ampio che comprende una decina di lavori; collocata orizzontalmente la prima al centro della galleria, non tocca il suolo sospesa sul bagliore di una luce azzurra; sulla parete a fianco la seconda, di un intenso blu elettrico, percorsa da un'onda sinusoidale che si propaga rapida. Dalla base della tela sporge una vera e propria marmitta metallica.

Tutto si perde nella luce gialla di un neon a soffitto, pensato appositamente per l'allestimento della mostra; la luce avvolge l'intero ambiente, penetra le superfici, altera le cromie, e ci immerge in una dimensione irreali con un effetto di grande efficacia.

Skyline

2014

acrilico su tela, carta adesiva "carbon-look" e terminali di scarico "tuning"
acrylic on canvas, paper sticky "carbon-look" and exhaust pipe "tuning"
175x200cm

Celica

2014

acrilico su tela, carta adesiva "carbon-look" e luci neon
acrylic on canvas, paper sticky "carbon-look" and neon light
140x200cm



Postcards

Silvia Conta

...La poetica di Mancini Zanchi è basata su una riflessione che affonda le proprie radici nella rimediazione dell'atto pittorico. L'artista ritiene, infatti, che la pittura sia uno dei massimi livelli raggiunti dall'espressività umana, tuttavia essa è, intrinsecamente, un atto non necessario alla sopravvivenza e coincide, quindi, con una sostanziale "inutilità dell'azione". Da ciò deriva per l'artista una totale libertà di sperimentazione, che nell'infinita delle possibilità espressive, è guidata, nel suo caso, da una responsabilità morale verso la storia dell'arte che si traduce in un suo completo rispetto e, al contempo, in una costante e genuina ricerca di nuove soluzioni.

Atteggiamento sperimentale e ricerca incessante sono condensati in Marchè Franprix triptique, un'opera pittorica nata durante la residenza alla Dena Foundation, visivamente basata su quelle che l'artista individua come forme primarie dell'astrazione: cerchio, quadrato e triangolo. Esse, appese alla parete ad una precisa distanza tra loro, mantengono l'identità di tre monocromi (benchè sul bianco dell'ultima si innestino tratti di rosso e blu) e, insieme, pongono in essere la dinamica del trittico, in cui il senso di una parte è vincolato dalla presenza delle altre.

In agguato, dietro l'apparente arrestarsi della ricerca ad una proposta vicina al minimalismo, stanno gli elementi con cui ciascuna forma è stata dipinta: conserva di pomodoro, Nutella e dentifricio. Lontano dalle immediate reazioni che essi possono scatenare facendo pensare ad una provocazione o a rimandi pop, c'è nell'uso di questi materiali, acquistati nella catena di supermercati francese a cui il titolo fa riferimento, una precisa scelta di ragionare su forma e colore, sulla sua densità, sul suo rapporto con la superficie, nonché sul suo mutare nel tempo e sulla sua fragilità. C'è, in quelle tre forme archetipe e nel loro rapporto con il colore, che si fa puro, andando ben oltre il materiale che lo incarna, una preponderante componente di delicatezza e fragilità, che impone allo spettatore di confrontarsi con esse quali atti pittorici, al di là dello sfasamento che si innesca tra l'osservazione dell'opera e la presa di coscienza del materiale con cui sono state dipinte, conducendo ad una riflessione sulla pittura, sul proprio rapporto con essa e con i luoghi deputati alla definizione di arte stessa.

Non secca mai!

2018

pongo, legno e catena in acciaio

plasticine, wood and iron

180x40x30 cm







Dittico dei cartellini, 2016, olio su tela, *oil on canvas*, 12x9 cm+ 12x9 cm



Guardami le spalle|Guardami le spalle, 2016, acrilico su tela, filo d'acciaio e spada medievale, *acrylic on canvas, steel wire and medieval blade*, dimensioni variabili, *dimensions variables*



3volte3volte3, 2015, acrilico su tela (trittici), *acrylic on canvas (triptychs)*, 150x450 cm



Senza titolo (o per partire senza partire ma neanche per restarre)

2014

acrilico su tela foderata su sezioni di telai, sezioni di telai e corde elastiche
acrylic on canvas lined on parts of frames, parts of frames and bungees rope

115x103x30 cm

Senza titolo
2014
14 telai incastrati e 13 bouble gums
14 embeddeds frame and 13 bouble gums
32x36x110 cm



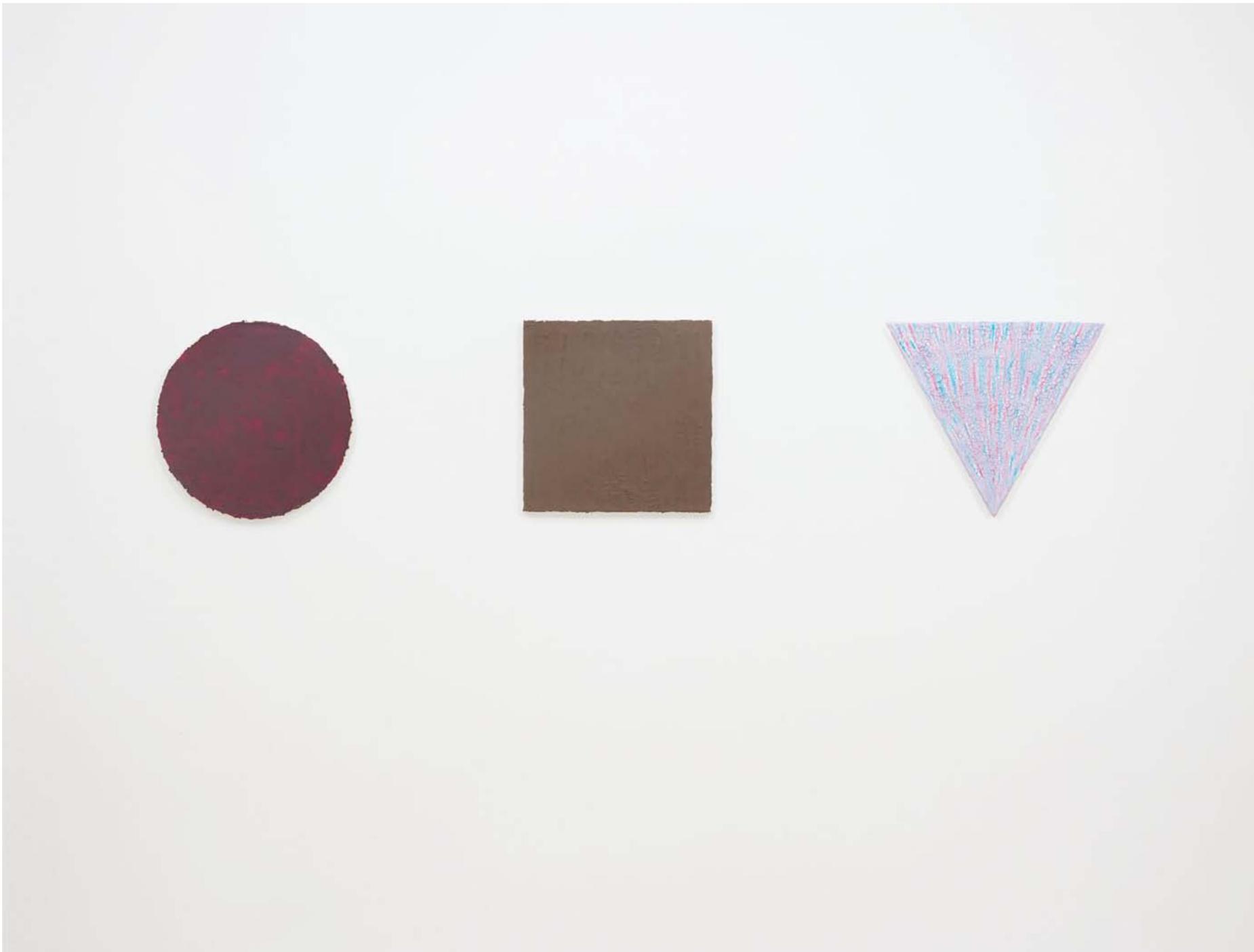


Quadro azzurro gettato su Canal Saint Martin, 2014, video loop

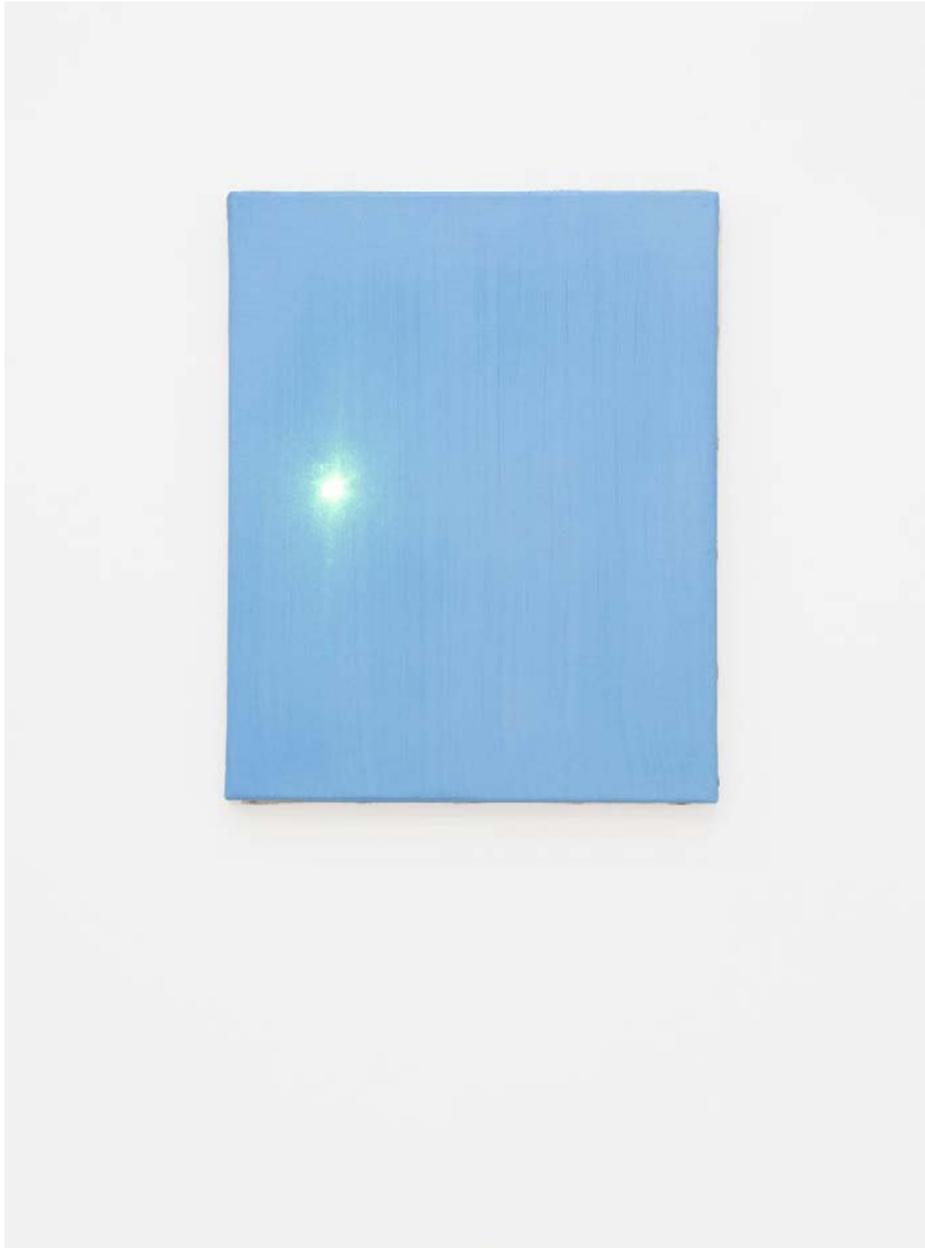




Du fait des proportions, Geppetto devien un requin, 2014, acquario, acqua colorata, gesso e carassio rosso(Geppetto), *aquarium, colored water, plaster and red fish (Geppetto)*, 30x60x35 cm



Marchè Franprix triptique, 2014, composto da: concentrato di pomodoro su tela, ø 40 cm; nutella su tela, 40x40 cm; denifricio Aquafresh su tela, 40x40 cm, *composed of: tomato paste on canvas, ø 40 cm; nutella on canvas, 40x40 cm; Aquafresh toothpaste on canvas, 40x40 cm*



Senza titolo (guanto/laser-----azzurro), 2014, acrilico su tela, guanto da lavoro e luce laser, *acrylic on canvas, work-glove and laser light*, dimensioni variabili, *variables size*

Ri/vedere. Da sempre, la pittura instilla – e istiga a – un sentimento di amore-odio. Davide Mancini Zanchi si comporta da *enfant terrible* quando “ri/vede” i suoi quadri, soprattutto quelli degli esordi che ritiene incompiuti, insoddisfacenti oppure solo ingenui. L'accanimento sui dipinti li sgrava dal loro precoce fallimento, ma impone anche una visione dell'[i]n]verso [più che del *recto*]. Di fatto Zanchi tende a negare l'idea stessa della pittura nel momento in cui intende affermare i valori analitici dell'opera, ossia la sua essenza. Ne sono eloquenti esempi la coppia di tele serrate tra due morsetti oppure il quadro puntellato contro una lastra di vetro; in ambo i casi la pittura è “estromessa” perché mette in mostra soltanto il telaio. Non diversamente possiamo incappare in qualche *tabula rasa*: un quadro combusto, che vira al nero, e per converso un quadro anemico, annichilito con la bianchina. Non contento, Zanchi si spinge ancora oltre nel suo beffardo e iconoclastico atteggiamento antipittorico quando sublima i “tocchi di colore” con proiettili di carta imbevuti di saliva, con i quali si è divertito a crivellare la superficie della tela. In tutta questa recrudescenza, l'artista impone e si espone a un'autocritica, perché creare non è meno importante che distruggere. Più precisamente: distruggere è una diversa forma di creazione.

Ri/pensare. Dopo aver messo in discussione i propri trascorsi artistici, Zanchi ha deciso di lasciare “in sospeso” la pittura, e così pure gli oggetti che ne fanno parte. Con lo stesso spirito destrutturante e demistificante, l'artista ha infatti questionato sulla storia dell'arte, prendendo di mira le aureole (in cui si specchiano i santi) del *Polittico di San'Antonio* e l'uovo appeso con la catena nella *Pala del Montefeltro*. Interrogandosi sulle dinamiche che hanno portato alla realizzazione di questi due capolavori, Zanchi si è immaginato Piero della Francesca intento a dipingere questi stessi oggetti dal vero. Se così fosse, li avrebbe “allestiti” in modo tale da ottenere il risultato che si prefiggeva? Fomentando questa sua convinzione, Zanchi ha provato a (re)installare l'uovo e lo specchio su alcuni treppiedi costruiti con canne da pesca, aste per microfoni, manici di scopa e altri materiali di fortuna. Rinunciando a qualsivoglia valenza simbolica o estetica, i rudimentali sostegni cercano di convertire le forme pittoriche in entità fisiche, stati dell'esistenza che contravvengono alla leonardesca definizione della pittura come “cosa mentale”. Del resto non bisogna dimenticare che la pittura non la si fa solo con la pittura. Potremmo persino dire che tutto il mondo è un grande affresco.

Ri/proporre. Il contesto può offrire un diverso livello di comprensione come pure una nuova identità all'opera d'arte, ma più spesso ci dovremmo sforzare di preservarne la forma originale. Castigando la propria indole irriverente, nel seminterrato della galleria Zanchi compie una rivalsea nei confronti del video *Fare il faro*, riscattandolo da alcuni precedenti allestimenti – non necessariamente inadeguati, ma comunque incoerenti con la sua genesi. Fattosi erede di esperienze pregresse, Zanchi compie una *réflexion critique* che permette al “già visto” di essere “visto meglio”. Benché non sia più inedito, è la prima volta che l'opera viene presentata sottoforma di videoproiezione, ambientale e in grande formato. Sottolineando paradossi e discrepanze espositive, Zanchi salvaguarda qui l'essenza della propria opera, dimostrando che dietro ogni *enfant terrible* può nascondersi un reazionario. In questo modo l'artista sembra volerci dimostrare che, a volte, le prime intenzioni sono le migliori (in un'epoca priva di regole e certezze, è lecito prendersi la responsabilità di correggere gli errori del recente passato).



Set per la raffigurazione dei santi nel Polittico di Sant'Antonio (Ultimo), 2013-2016, asta per microfono, manico di scopa estensibile, cordini, specchio e 6 bottiglie d'acqua, *support for microphones, extendible broomstick, ropes, mirror and six bottles of water*, dimensioni variabili



Set per la pittura della Pala del Montefeltro, 2013, asta per microfono, canna da pesca, catena in acciaio e uovo, *support for microphone, fishing rod, chain of steel and egg*, dimensioni variabili

SELEZIONE MOSTRE

2018

TO KEEP AT BAY, a cura di Lorenzo Madaro, Galleria Bianconi, Milano
RESET, CLUB GAMEC PRIZE, a cura di Manuela Valentini, Ex Carcere di Sant'Agata, Bergamo
PLAYGROUND, a cura di Alberto Zanchetta, Museo di Arte Contemporanea di Lissone

2017

BOX, galleria AplusB, Brescia (solo show)
LA CONQUISTA DELLO SPAZIO, serie di mostre a cura di Riccardo Tonti, Galleria Nazionale delle Marche (solo show)
MILLEDCENTO, a cura di Sara Fontana, Spazio San Paolo Ininvest, Treviglio (solo show)
LA LAMA DI PROCOPIO, a cura di Gialuca D'Inca Levis e Giovanna Repetto, Nuovo Spazio di Casso, Casso
CASTELLO DI LAJONE I.A.E., a cura di Claudia Buizza, Pietro Della Giustina, Jacques Toussaint, Ame Nue e Nicolaj Stobbe, Castello di Lajone, Alessandria
FUOCOAPAESAGGIO, a cura di Gialuca D'Inca Levis e Giovanna Repetto, Forte di Montericco, Belluno
2010/2015 NOTES ON ITALIAN VIDEOART, a cura di Andrea Bruciati, Palazzo Valmarana, Vicenza

2016

CHE IL VERO POSSA CONFUTARE IL FALSO, a cura di Alberto Salvadori e Luigi Fassi, diverse sedi Siena
L'ARCA, a cura di Umberto Palistenì, Rocca Ubaldinesca di Sassocorvaro
VERSUS, a cura di Andrea Bruciati, Galleria Civica di Modena
PICCOLO COMPENDIO D'ISTRUZIONI PER LA PITTURA, SECONDO CAPITOLO, a cura di Simone Ciglia, Galleria Bianconi, Milano
MEMORIE, a cura di Andrea Bruciati, Villa Manin, Codroipo (UD)
DAVIDE, Museo civico Giovanni Fattori Livorno (solo show)

2015

ARTVERONA, stand A+B (solo show)
CIY, a cura di Claudia Buizza e Pietro Della Giustina, Ville Belville, Parigi
A.V., Antares Vision, Brescia, (solo commissioned show)

2014

BLITZEN BENZ, galleria AplusB, Brescia (solo show)
PRIMAVERA 3, a cura di Valentine Mayer e Jane Koh, Frederic Lacroix Gallery, Parigi
PREMIO LISSONE '14, a cura di Alberto Zanchetta, Mac Museo di Lissone, Lissone
NUOVE IDENTITA', a cura di Ludovico Pratesi, Palazzo Ducale, Urbino
PICCOLO COMPENDIO D'ISTRUZIONI PER LA PITTURA, a cura di Simone Ciglia, Spazio BBS Valut, Prato

2013

R /RIVEDERE-RIPENSARE-RIPROPORRE, a cura di Alberto Zanchetta, Adiacenze, Bologna (solo show)
LE LACRIME DEGLI EROI, a cura di Eva Comuzzi e Andrea Bruciati, Biblioteca civica di Verona, Verona
DEMAINO MARITTIMO, performance a cura di Andrea Bruciati e LJudmilla Socci, spiaggia di Marzocca (AN)
DIFFERENT PULSES, a cura di Eva Comuzzi, Cividale del Friuli
OLTRE IL PENSIERO, a cura di A+B Contemporary Art, Palazzo Guaineri delle Cossere, Brescia
PREMIO COMBAT 13, a cura di Andrea Bruciati, Museo Civico Giovanni Fattori Livorno

2012

PING, PONG...PUNG, galleria AplusB, Brescia (solo show)
2 VIDEO, rassegna trasversale di video, selezione di Andrea Ferri, Undo.net
RANDOM/28, a cura di Umberto Palestini, Sala del Castellare, Urbino
VIDEOART YEARBOOK VII, a cura di Renato Barilli, Alessandra Borgogelli, Paolo Granata, Silvia Grandi, Fabiola Naldi e Paola Segà, Chiostro di Santa Chiara, Bologna
PORTA PIA OPEN ACCADEMY AND RESIDENCY, a cura di Andrea Bruciati e LJudmilla Socci, Porta Pia, Ancona
2 VIDEO, rassegna trasversale di video, lavoro selezionato da Giovanni Viceconte, Undo.net
TUTTO, a cura di Cecilia Casorati e Sabrina Vedovotto, lavoro selezionato da Alfredo Pirri, 26cc, Roma

2011

STUDIOVISIT.IT, a cura di Andrea Bruciati ed Eva Comuzzi, Galleria Comunale di Arte Contemporanea di Monfalcone

RESIDENZE

2018

Bocs, a cura di Giacinto di Pietrantonio e Simone Ciglia, Cosenza

2014/2015

DENA FOUNDATION FOR CONTEMPORARY ART, Parigi, Francia

ARCHIVI

DOCVA- centro per la documentazione delle arti visive-docva.org

ARTHUB- <http://www.arthub.it/index.php?action=artista&da=889&idart=Davide+Mancini+Zanchi>

PREMI

2016

PREMIO TREVIGLIO, vincitore del premio Banca Intesa San Paolo Ininvest

2015

TINA PRIZE, vincitore del premio

2014

PREMIO LISSONE, vincitore del Gran Premio della Pittura

LEONARDO PROGRAM BURSARIES, Dena Foundation for Contemporary Art/ Centre international des Recolets, Parigi, Francia

2012

ROLLING STONE AWARD, menzione al premio interno alla fiera "The Others"

EXPO' ARTE, vincitore del premio interno alla fiera, Bari

2011

PREMIO PESCHERIA, vincitore del Premio, Centro Arti Visive Pescheria, Pesaro

PRINCIPALI COLLEZIONI

Galleria Civica di Modena
Villa Manin, Codroipo (UD)
Museo Civico Giovanni Fattori
MAC Museo di Lissone
DENA Foundation
Banca Intesa San Paolo Ininvest
Galleria Nazionale delle Marche, Palazzo Ducale di Urbino

DAVIDE MANCINI ZANCHI (1986)
vive e lavora ad Acqualagna (PU)

