

inSEDIACESIMO

LE MOSTRE – LO SCAFFALE – LA NOTIZIA

LA MOSTRA/1 "NUDO DAVANTI ALLA PITTURA". Racconto e scrittura di Mario Raciti

a cura di luca pietro nicoletti

Nel 1970 Mario De Micheli firma la prima vera monografia -patrocinata dalle gallerie Morone 6 e Falchi di Milano- dell'opera di Mario Raciti, numero terzo della collana "Proposte" inventata da Vanni Scheiwiller per le edizioni All'insegna del pesce d'oro. Erano otto anni, allora, che Raciti proponeva la propria opera al pubblico, con un esordio tardivo, rispetto agli artisti

MARIO RACITI.

MORAT-INSTITUT FÜR KUNST
UND KUNSTWISSENSCHAFT
LÖRRACHER STR. 31,
79115 FREIBURG

www.morat-institut.de

**Dal 28 giugno
al 15 agosto 2013**

della sua generazione, dovuto a contingenze biografiche su cui il critico plana con sensibilità: «per molte stagioni era vissuto accogliendo in sé impulsi, segnali, sensazioni, paesaggi e pensieri: li aveva tenuti segretamente nel proprio petto, filtrandoli, rimuginandoli, lievitandoli: ne aveva fatto materia di meditazione interiore, interrogandone la natura, la sostanza, i fenomeni, giungendo così a disporli in una dimensione poetica, dove vivevano allo stato latente collegati da una trama invisibile di rapporti». In quella lunga decantazione che precedeva l'approdo alla pittura, insomma, Raciti aveva fatto tesoro di quelle esperienze umane ed estetiche, delle lunghe letture e dell'assidua frequentazione del teatro d'opera, che, una volta terminati gli studi di giurisprudenza, sarebbero definitivamente esplosi in un'urgente necessità della pittura. Sin da principio, infatti, nella sua ricerca avrebbero trovato convergenza, in un diario figurato intimo e lirico, le esperienze più diverse, dalla poesia alla filosofia, alla musica soprattutto: giovanissimo, racconta l'artista, era indeciso se voler diventare pittore o direttore d'orchestra, e sebbene la prima opzione abbia avuto la meglio sulla seconda, ancora oggi non rinunciarebbe mai a nessuna delle due. Un sottofondo musicale è una



Mario Raciti, *Presenze*, 1963, cm80x110



Mario Raciti, *Senza titolo*, 1961, cm73x100

intravedeva infatti «una vaga vena di chiarismo lombardo», ma soprattutto il segno di Licini (un riferimento adombrato, in seguito, anche per il lavoro di Vago), che lo avrebbe condotto, risalendo la china, alla spontanea fluttuazione dei segni di Mirò, sebbene «più vicino all'immanentismo di Klee che allo spirito di trascendenza di Kandinsky». Questa sequenza di nomi, che probabilmente non è mai stata fra le predilezioni del pittore, aiuta a chiarirne i meccanismi: alludere a Klee, in questo contesto, significa rendere omaggio alla dimensione onirico-immaginativa, debitrice alla psicoanalisi, in cui l'immagine affiora alla mente secondo un dettato istintuale e non tramite un programma prestabilito; al tempo stesso, però, questo affiorare di immagini archetipiche, cui si è tentati di attribuire un valore simbolico (o almeno metaforico), non vira verso l'improvvisazione dell'autore dello *Spirituale dell'arte* quanto verso la gioiosa e filamentosa pittura del surrealista spagnolo. Certo il confronto non può andare oltre, perché l'immaginario di Raciti si compone di oggetti concreti, anche quando l'oggetto è soltanto una macchia di colore, e i suoi segni fluttuano in una trama di pittura stratificata per velature di colore e di bianco, senza timore, come scriverà l'artista stesso in un appunto del 1989, di «ribaltare la pittura: prima dipingere poi disegnare, pensare il verde nel violetto, la semantica dell'inesistente, udire la luce,

costante del suo lavoro, secondo un'analogia chiarita dall'artista stesso, in uno dei suoi numerosi aforismi, nel 2008: «Una parte della musica è curva. Già l'architetto Bach indulge alle curvature. Il massimo del curvilineo è nella musica romantica e postromantica. Hanno tentato di raddrizzarla alcuni, Stravinskij o Schönberg per esempio, ottenendo tuttavia brevi segmenti. Sarà per questo che a me, melomane, capita di fare tutta una pittura curvilinea. Il corpo, l'inconscio, lo spazio sono fatti di curve».

A monte, però, si pone un problema di definizione della narrazione lirica del lavoro di Raciti, in cui si incontrano tutte le difficoltà di decifrare in termini verbali gli indicibili istinti e le emozioni della poesia. Verosimilmente lo si può collocare, come scriveva sempre De Micheli nel 1970, in una linea di pittura «sensibile e intellettuale insieme» che nel nord Italia stava dando un impulso al linguaggio visivo interno alla sua

specificità pittorica, includendo nella stessa categoria Claudio Olivieri e Valentino Vago, Sandro Martini e Fernando Picenni. Per paradosso, se si vuole, il critico collocava Raciti nel pieno di quell'astrazione che avrebbe condotto in direzione, limitandosi almeno ai primi due nomi, della pittura analitica, ossia di una "pittura-pittura" che trovava nel linguaggio stesso la propria giustificazione espressiva. Al tempo stesso, però, De Micheli insisteva sull'aspetto figurativo (ma sarebbe stato meglio dire figurale) della sua pittura, riconoscendo in lui una figuratività di segni «delicati e insieme pungenti», con il candore quasi infantile di una scrittura sentimentale: «la pittura di Raciti», scriveva, «non è che un'azione poetica a salvaguardia delle qualità autonome dell'uomo». Vale la pena di soffermarsi sulle parole di De Micheli perché avevano messo a fuoco, già allora, le coordinate che avrebbero accompagnato, nel suo sviluppo interno, tutta l'opera di Raciti fino ai tempi recenti. Il critico

dipingere il suono». Significa, se si vuole, avvicinare la carta o la tela senza idee precostituite e lasciarsi condurre dalla pittura stessa nel corso del suo farsi. È in questo modo, seguendo ancora la traccia degli aforismi di Raciti, che «la pittura adombra, ed esprime. Quella che più adombra, a volte è la più intensa» (2008). Il quadro, ha affermato l'artista in un'intervista recente, deve dare una sensazione di sintesi, senza dover essere raccontato: non è possibile, in effetti, raccontare l'indicibile, né tantomeno leggere uno di seguito all'altro gli elementi di un racconto più evocato che descritto e che è, in fondo, traduzione di un momento interiore nella sua convergenza di emozioni, segni e suoni. Della musica, in fondo, Raciti ha mantenuto la libertà di fornire dei tracciati ermetici non ingabbiabili, non descrivibili se non abbandonandosi al flusso di coscienza che ne caratterizza il processo creativo. Sarebbe bastato poco perché la sua grafia cadesse nella trappola della scrittura, cedendo alle tentazioni, magari, di diventare poeta verbovisivo. Deve essere stato questo aspetto a rendere il suo lavoro congeniale a Roberto Sanesi, che ne scrive ampiamente nel 1981 in occasione della mostra presso lo Studio d'arte Annunciata di Milano: «In bilico fra lo scribbilo immediato, intuitivo, guizzante, e il controllo costruttivo più determinato e attento, questa pittura che a tratti raggiunge la scrittura, così come parrebbe preoccupata di separare dal bianco la bianchezza senza che la scissione sia mai percepibile (il che non è semplicemente un tentativo di

separare da una forma oggettiva – ma della memoria, sempre – la propria essenza), così avverte che il proprio tema di fondo è la correlazione fra presenza e assenza, di cui insistentemente indaga il meccanismo».

De Micheli tralasciava invece, forse volutamente, il dialogo con le voci coeve che si erano affacciate alla mente dei primi osservatori del lavoro dell'allora giovane artista, che veniva messo a confronto con il lavoro di Twombly e, soprattutto, con quello di Gastone Novelli. Un confronto che ritorna, in effetti, nell'allestimento del Cantiere del '900 riordinato da Francesco Tedeschi per le collezioni di Banca Intesa San Paolo a Milano: lì, nella sezione VII (*Gli anni Sessanta: segni, parole, narrazioni*), un piccolo *Racconto* del 1963 trova come compagni di parete le *Esplorazioni geografiche* di Novelli dello stesso anno e la *Cima del vuoto, la solidità del silenzio* dipinta da Achille Perilli nel 1961. Con i dovuti distinguo, tutte queste proposte erano tentativi, in reazione o in funzione complementare all'informale, di far dialogare l'immagine con le tecniche dell'astrazione gestuale e materica, tanto che, scrive Tedeschi, «la dimensione narrativa, accennata, non solo nei titoli, all'interno di numerose esplorazioni pittoriche di quel momento, va quasi a sostituire la rappresentazione diretta dell'immagine. Il "realismo" si sposta dal piano della visione a quello di una condizione che non si conclude al dato riconoscibile, includendo segni e parole che sono riflessi di emozioni, ricordi, accenni

teorici e critici o anche solo motivi di un percorso accennato». Sebbene l'artista riconoscesse sentimentalmente come proprio soprattutto il mondo fra Otto e Novecento, fra il Simbolismo di Max Klinger e di Redon, di Böcklin e Füssli, insomma quegli «artisti che "guardano dentro"», come ha recentemente affermato in un dialogo con Paolo Biscottini, il confronto con quei modelli era inevitabile: ad accomunarli a Novelli era soprattutto l'uso del bianco, di un chiarore di pittura che non cercava, tramite il bianco, una trasparenza luminosa, quanto la compattezza opaca di un colore su cui intervenire, come su un muro intonacato, per costruire un racconto, un'azione che non deve essere del tutto e immediatamente leggibile, ma in cui si percepisce che il segno indica una direzione di lettura e di perlustrazione del quadro. Era in comune, ancora, l'idea di disseminare la superficie di interventi grafici, di sagome raccordate da filamenti (le tracce per seguire il racconto), fuggendo spesso l'attrazione del centro in favore di una scansione sequenziale del quadro. Raciti, tuttavia, usava il bianco in senso tonale, come strumento di una vibrante tessitura pittorica: se, negli stessi anni, Enrico Della Torre andava verso un mondo onirico e notturno e Valentino Vago verso le vette mistiche della ricerca della luce, Raciti aveva preferito la via, come ha scritto Roberto Tassi nel 1983, «rarefatta, lieve e spirituale, di una materia sottilmente filtrata dall'intelligenza e dalla passione, con segni che si infittiscono appena in

certi grumi dello spazio, che tratteggiano pochi, isolati e deformati oggetti, apparsi come simboli magici o come simboli primari entro i movimenti delle forme; con colori che han perso l'originaria intensità, ma per un decantamento di materia, così che bianchi aleggiano sui bianchi, e i verdi tenui, gli azzurri delicati, i teneri rosa passano come un'ala o come un'onda sulle forme e si annidano tremuli a intensificare certe trame, ad accompagnare certe lacerazioni». Era stato però Giuseppe Marchiori, scrivendo de *I bianchi di Raciti* per la mostra alla Galleria Annunciata del 1971, a dirimere con lucidità la questione del confronto Twombly-Novelli-Raciti: «Raciti mira soltanto alla pittura, senza commenti di parole scritte. Rinuncia alle lettere che servono a costruire le figure di un mondo sibillino, come faceva Novelli con le sue piramidi e le sue scacchiere. Raciti disegna, non scrive. E le matasse di linee hanno lo stesso valore dei toni rarefatti accennati sul bianco, come note essenziali di un tessuto grafico-cromatico, che assomiglia alle nuvole stracciate nel cielo spazzato dal vento. Non si può cercare nell'arte di Raciti la costruzione razionale, l'ordine degli elementi di una pagina architettata in precisi termini spaziali. Raciti non obbedisce a schemi preconcepiuti: si rivela nella integrità dell'immagine immediata, nel libero flusso di un procedimento inventivo, che fissa e sottolinea alcuni punti di valore, sui quali segni e colori si organizzano come per un moto naturale e spontaneo».

LA MOSTRA/2 LA COLLEZIONE MINIMA DI CESARE ZAVATTINI

Tutta la storia dell'arte in una stanza

Nel 1941, Raffaele Carrieri dona a Cesare Zavattini il piccolissimo bozzetto della *Cucitrice* di Massimo Campigli. Non poteva immaginare, probabilmente, l'effetto dirompente che quel quadro così minuto avrebbe potuto avere sull'inventiva brillante ed eccitata dell'amico scrittore. Era noto che Zavattini amasse la pittura, e come anzi rimpiangesse di non potersi dedicare

soltanto ad essa nella quale, diceva, riusciva a ritrovare una spontanea felicità. E se alla pittura poteva dedicare soltanto dei ritagli di tempo, seppure con esiti felici riconosciuti in più sedi sia dalla critica sia dal mercato (per anni il mitico Carlo Cardazzo volle l'esclusiva sulle opere, anch'esse piccole e piccolissime, dello scrittore di Luzzara), Zavattini non mancava di coltivare l'amicizia con gli artisti del suo

