



arteprioritaria

2

Luca Pietro Nicoletti

Appunti lombardi

Cazzaniga, Cerri, Dangelo, Della Torre,
Ferrari, Francese, Ghinzani, Mezzadra,
Nangeroni, Olivieri, Ossola, Raciti,
Sangregorio, Savinio, Vago, Valentini,
Varisco, Zazzeri

Milano 2013

Indice

Introduzione. Per un segno “lirico”.	9
Giancarlo Ossola. Pittura di contaminazioni.	15
Franco Francese al Lauro.	18
I cieli di Giancarlo Cazzaniga. Premesse e storia.	22
Un libro su Renzo Ferrari e tre scritti di Emilio Tadini.	32
Giancarlo Cerri. Corollari della pittura “dipinta”.	39
Ruggero Savinio alla Galleria Nazionale d’Arte Moderna di Roma.	46
Elena Mezzadra.	48
Enrico Della Torre e Valentino Vago. Intorno a due cataloghi ragionati.	52
Della Torre alla galleria Marini. Racconto e scrittura di Mario Raciti. “Nudo davanti alla pittura”.	56
Claudio Olivieri. La “guardabilità del nulla”.	61
Walter Valentini.	71
Grazia Varisco. L’arte della piega.	80
Franco Zazzeri all’Idroscalo.	80
La “preistoria” di Sergio Dangelo.	90
Una visita a Giancarlo Sangregorio.	99
Alberto Ghinzani. la scultura “a luce radente”.	103
Luce, modulo e cerchio. Note su temi e critica della pittura di Carlo Nangeroni.	111
Bibliografia.	126
	135
	160

Introduzione. Per un segno “lirico”.

Nel 1983 presso il Palazzo della Permanente di Milano si era tenuta una mostra intitolata *Il segno nella pittura e nella scultura*. Molti degli artisti trattati in questa raccolta di scritti vi avevano aderito mandando alcune opere e selezionando in esse una serie di dettagli particolarmente significativi che mettessero in evidenza la qualità materica e formale del loro lavoro. Quella serie di dettagli, insomma, mostrava il “segno” come elemento costitutivo di un certo modo di intendere l’operazione artistica, in chiave prevalentemente informale. Non molti anni più tardi, sempre alla Permanente, per la XXXII Biennale di Milano (1995) Giancarlo Ossola curava una sezione di quella rassegna intitolata, nello stesso spirito della precedente mostra, *Contaminazioni dell’informale*, intendendo con questo termine quelle pratiche artistiche che avevano applicato la gestualità della pittura d’azione a una ricerca d’immagine. A monte, però, va collocata una mostra, più o meno con gli stessi artisti presenti nelle altre appena citate, tenutasi allo CSAC di Parma e alla Rotonda della Besana di Milano, dal titolo eloquente: *L’opera dipinta* (1982). Quella insistenza sul segno, infatti, non era più da intendere come registrazione istantanea, quasi diaristica, di uno stato emotivo, ma come dichiarazione di identità pro-

fessionale: il segno era la dimostrazione di essere di fronte a un esempio di pittura fatta con sprezzatura, mostrando l'abilità di una mano veloce e matura. In un momento in cui il "ritorno alla pittura", successivo a due decenni di arte concettuale, si connotano per un disprezzo verso il mestiere, queste mostre dichiaravano invece la fedeltà di certi pittori alla pittura e alla scultura in senso tradizionale, nel solco di una modernità radicata in quel panorama che li aveva visti esordienti nel corso degli anni Cinquanta e inizio Sessanta. Il gesto serve a rendere evidente la materia e a manifestare la propria identità di oggetto artistico, allontanando qualsiasi tentazione mimetica: il quadro non è bello da sembrare vero, ma è bello perché mostra di essere dipinto; la scultura, rubando talvolta qualche effetto epidermico alla pittura, propone un'ostensione di materia, mettendo in evidenza il lato artigianale del fare e l'intrinseca qualità estetica del materiale anche nelle sue scabre asperità. La mano dell'artista, insomma, resta evidente nell'opera finita, e non è una mano "decapitata" come quella teorizzata da Achille Bonito Oliva.

Gli artisti affrontati in questa silloge, tutti più o meno della stessa generazione, rientrano in questa dinamica. Li accomuna un approccio sensuale alla pittura (e a certa scultura), all'interno di un immaginario intimo ed esistenziale. Un certo lirismo,

infatti, connota queste esperienze gestuali. Provare ad accostarle in una lettura unitaria, dunque, aiuta a fare il punto di una certa situazione artistica milanese ancora da chiarire. Non basterà naturalmente riunire una serie di scritti brevi e occasionali per esaurire questo compito. Si noterà però che alcuni temi ricorrenti attraversano buona parte di questi scritti, mostrando sottotraccia una serie di connessioni: i nomi di alcuni critici, ad esempio, ricorrono in una catena unitaria, capace di riavvicinare artisti e opere abitualmente classificati con etichette molto diverse. Eppure, abolendo taluni steccati terminologici coniati dalla critica ed accettando una visione d'insieme più fluida, si noteranno affinità comunicanti che devono indurre a riavvicinare esperienze che in prima istanza si vorrebbe tenere separate. Nessun artista è un'isola che può essere vista a sé, chiuso nella sua poetica individuale che non tenga conto di ciò che gli accade attorno. Al contrario, una rete di rapporti, persino di amicizie talvolta, rende giustizia di una complessità di scambi, di un flusso di idee ed esperimenti che non può essere frazionata.

Il segno "lirico", senza pretendere di diventare una nuova etichetta classificatrice di un sistema categoriale, vuole suggerire questo confronto.

Appunti lombardi

Giancarlo Ossola

Pittura di contaminazioni

L'immagine codificata più canonica che si abbina al lavoro di Ossola è quella di una pittura dell'abbandono, della desolazione, dei luoghi in cui è cessata l'attività umana e che hanno sofferto di una marginalizzazione da parte del consesso sociale. Sovente si è dato di questi soggetti una lettura nell'ottica del disagio della vita moderna, o della caduta della civiltà delle macchine, o della solitudine dell'uomo moderno. Non è una lettura errata, ma può essere arricchita se si guarda lo sviluppo del suo percorso artistico, come propone la mostra a Spazio Tadini (26 gennaio-20 febbraio), tenendo sullo sfondo le affermazioni dell'artista stesso sulla sua pittura. Attraverso una selezione di opere dalla metà degli anni Cinquanta ad oggi, accompagnata da una selezionata scelta di disegni ancora inediti, sulle pareti della galleria milanese si potrà apprezzare un compendio del lavoro di questo artista, con l'auspicio che uno spazio pubblico cittadino gli dedichi, in un futuro prossimo, una retrospettiva di rilievo.

Ci si renderà conto che, accanto a un Ossola che dipinge gli interni, che si è interessato all'archeologia industriale, esiste una importante fase del suo lavoro, fra la metà degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Settanta, in cui si annida una vitalità brulicante e sotterranea che contamina le cose inanimate, le connota tramite un colore denso e pastoso di una fisiologia organica e ne fa oggetti con una nuova consistenza. Già allora, in tele e grafiche che denunciano reminiscenze delle istanze "barocche" dello spazialismo, era attirato dal dettaglio minimo, marginale, di cui coglieva, con segno rapido e gestuale, l'aspetto instabile e metamorfico. Era l'artista stesso a scrivere, nel 1968, che «gli oggetti si dilatano e si contraggono continuamente», affermazione alla quale si può accostare una acuta osservazione di Fabrizio Dentice dello stesso anno: «In Ossola c'è una qualità di scienziato seicentesco. Si porta dentro il ricordo degli alberi, si porta a casa il fungo raccolto ai margini del fosso, lo posa a disseccare sotto gli occhi su un foglio bianco. Le immagini, i ricordi precisi e penetranti, si sommano e si separano, ricreano l'oggetto ideale che

viene confrontato e misurato con la realtà e le situazioni». Non ci si è mai interrogati abbastanza su quanto contasse, per Ossola come per molti pittori della sua generazione, lo stimolo della pittura del Seicento: era la tradizione di Cerano e Crespi, ma soprattutto di Magnasco, a fare da retroterra culturale, su cui andavano a innestarsi le novità dirompenti e sconvolgenti portate da Bacon e Sutherland. Tutto questo, poi, andava a conciliarsi con la pratica dell'Informale. Negli scritti di Ossola, infatti, rimane costante l'attenzione verso le "contaminazioni dell'informale", cioè per quelle espressioni figurative, come la sua, in cui agiva come modo di esprimersi quella gestualità libera e ribelle, seppur ricondotta a un soggetto rappresentativo.

È con queste premesse che si arriva agli interni (per lo più interni abbandonati) e alle industrie, luoghi marginali prediletti in quanto spazi che si sottraggono al controllo umano ma gremiti di presenze in mutamento: «L'identità segno-materia» scriveva l'artista nel 1986 «è il flusso vivo che popola le fredde geometrie, le dissemina di rapidi coaguli organici leniti dalla luce». In questo modo po-

teva esprimersi più compiutamente uno dei tratti che l'artista, ironicamente, identificava come peculiari del nostro tempo: la «stratificazione epica dei rifiuti» (2010).

Franco Francese

al Lauro

Questa mostra presso lo Studio d'arte del Lauro ha luogo grazie alla determinazione di Cristina Sissa, gallerista che da anni propone mostre selezionatissime di maestri storici del secondo Novecento, e del collezionista Luigi De Santis, che per anni fu vicino all'artista e lo frequentò con devota assiduità. Il gruppo di opere di Franco Francese (1920-1996) che qui si presenta, dunque, si arricchisce di un valore affettivo, di cui dà conferma il percorso critico, più incline alla traduzione dell'esperienza emotiva che alla filologia, tracciato da Stefano Crespi nel catalogo-monografia che accompagna l'esposizione. Sarebbe bastata la scelta di disegni e di carte proposte, talune piccole e piccolissime, per avere una mostra pregevole: da queste, per la maggior parte ri-

salenti alla fase iniziale dell'opera di Francese, si squadernano tutte le sue fonti e i suoi debiti verso la pittura del passato, che meriterebbero, forse, uno studio analitico per mettere a fuoco, tramite confronti serrati, il raggio della sua cultura visiva. Questi, uniti al prezioso Diario e alle corrispondenze dell'artista (per ora pubblicata, grazie a Tino Gipponi, soltanto quella con Chighine), permetteranno di ricostruire non solo lo sviluppo della pittura, ma di unirli a una serie di interessi intellettuali oltre che figurativi.

Si potrebbe tracciare una linea "intima" della Nuova Figurazione che potrebbe trovare nell'opera di Franco Francese il proprio caso emblematico. Fra le varie "alternative" in cui si articolò, a suo tempo, il problema della nuova immagine dell'uomo, infatti, mai come in questo pittore il problema della raffigurazione ha avuto l'esigenza di trovare una risposta a inquietudini interiori dando alla propria opera una connotazione marcatamente autobiografica, senza che questa si faccia coinvolgere, salvo il ciclo dedicato a Kronštad, nell'impegno politico diretto, o in una speculazione esistenziale che talvolta sfiora l'allego-

ria come sarà per i pittori di una decina d'anni più giovani di lui. Da Francese si può piuttosto far discendere una modalità espressiva incline verso una scioltezza di pennello che non disdegna una certa sensualità della pittura, una sensibilità tonale per il colore: anche quando la sua maniera diventa più aspra e spigolosa, Francese conserva sempre una densità di impasto e una fluidità di stesura che sta a ricordarci come in lui, e in molti della sua generazione, la preoccupazione per la specificità del fatto pittorico fosse prioritaria sulla costruzione di un apparato simbolico-allegorico. Infatti, come scrisse Dante Isella nel 1982, «più che sensibile sensuale, prensile, la materia pittorica di Francese genera da sé lo spazio e di sé lo costruisce». Indubbiamente, l'opera di Francese, articolata per cicli, presenta dei temi ricorrenti sviluppati nel corso di una vita, ma questi rimangono all'interno di una perlustrazione intima di luoghi e oggetti familiari: Francese non è mai, insomma, un pittore di allegorie che si confrontano con la storia e con la cronaca, bensì un pittore che cala nel proprio linguaggio dei simboli senza tempo, su cui si è stratificata una tradizione di

senso ineliminabile. Non si può non pensare ai memento mori seicenteschi di fronte ai suoi teschi (ma non bisognerà dimenticare di mettere accanto a questi quelli di Morlotti), e a questo verosimilmente pensava Giovanni Testori quando parlava, nel 1979, di “ammonimento etico” e “religioso” nel “diario” figurato di questo artista: «pochi pittori d’oggi», scriveva, «puntano, come Francese, a scoprire dentro il nodo dell’esperienza esistenziale la possibilità di trasferirsi in figure liturgiche, se non proprio teologiche. Non è a caso che l’opera di Francese si levi e sprofondi, s’eriga e crolli, si cerchi di continuo e di continuo si rimetta in discussione, come se, per esistere, partisse da qualche enorme basorilievo romanico e scendesse poi a seguire e a partecipare le penitenziali litanie dei grandi ed infelici secentisti lombardi». Una lettura di questo genere si può attagliare bene, fra le opere in mostra, alla scarnificata tela della *Melanconia del Durer* del 1964, dove il tema del pittore tedesco è stato assorbito dalla struttura ossea della figura, che affiora da uno spazio prospetticamente indefinito, ma con tutta la freschezza del bozzetto su preparazione di

terra. Ma il fatto emotivo, in Francese, è prima di tutto un fatto cromatico: commuovono le accensioni infuocate di rosso, per esempio, in *Dalla soglia* del 1969, una piccola carta intelata di intima, spettrale monumentalità. Sono guizzi improvvisi in una tavolozza attutita da cui affiorano, fugaci, lampi di quella interrogazione che assumeva, secondo Arcangeli, i contorni di una “fantasia tardo-romantica” che acquista “l'imminenza del dramma”: ma questo dramma, anziché verso l'urlo e la protesta, va verso la dimensione notturna della malinconia (2012).

I cieli di Giancarlo Cazzaniga

Premesse e storia

Per la generazione di artisti milanesi cui Giancarlo Cazzaniga (Monza, 1930) appartiene, agli inizi del secondo dopoguerra si presentavano due strade: approfondire la via dell'astrazione o votarsi al realismo sociale, come avevano fatto i loro predecessori. Molti di questi, inoltre, avevano alimentato le file dei

pittori informali, che per tutti gli anni Cinquanta avrebbero avuto un decennio di grande fortuna.

I giovani che in quegli anni frequentavano l'Accademia di Brera o che, come Cazzaniga, si aggiravano nel suo milieu, non erano soddisfatti di questa alternativa: l'informale stava provocando una vera e propria "ubriacatura" (in Francia si parlava già di accademia dell'arte astratta), e il realismo sociale non sembrava sufficiente a esprimere la loro situazione di insoddisfazione e la loro volontà di rinnovamento linguistico. Veniva così ad aprirsi una nuova via, che dagli anni Sessanta avrebbe preso il nome di "Nuova Figurazione", che proponeva una opzione intermedia, non più figurativa ma figurale, di uscita dall'informale, rispetto al quale si recuperava il valore pregnante di un'immagine riconoscibile, per quanto deformata in senso espressivo.

Tutto questo avveniva in una Milano in pieno fermento, in cui un gruppo di giovani allievi del corso di Aldo Carpi, a Brera, si era unito per esporre assieme, accomunato da un nuovo modo di sentire la figura e la realtà del mondo esterno: erano Bepi Romagnoni,

Mino Ceretti, Giuseppe Guerreschi, Giuseppe Banchieri e Tino Vaglieri. Per loro il critico Giorgio Kaiserlian, che aveva presentato la prima mostra di Ceretti, Romagnoni e Guerreschi al Centro San Fedele di Milano, aveva parlato di “realismo fenomenico”, mentre era stato un articolo di Marco Valsecchi sul quotidiano «Il Giorno» a suggerire, involontariamente forse, l’etichetta di “realismo esistenziale” che li avrebbe connotati da lì in avanti. In realtà si trattava di una temperie stilistica che riuniva un numero di artisti ben più ampio di questo piccolo gruppo di testa, una tendenza che aleggiava fra le aule dell’Accademia e il bar Giamaica, diventato celebre come luogo di ritrovo degli artisti di allora, giovani e meno giovani. È qui che Cazzaniga entra in contatto con quell’ambiente, per poi unirsi, insieme a Gianfranco Ferroni e Floriano Bodini, al gruppo iniziale del Realismo Esistenziale. Con Ferroni, in particolare, condividerà lo studio per un certo periodo, in corso Garibaldi a Milano. È qui, ad esempio, che alcune fotografie lo immortalano insieme all’amico musicista Chet Baker, ed è sempre in questo momento che incomincia la sua

amicizia con altri due maestri del jazz italiano come Franco Cerri ed Enrico Intra. Da allora, infatti, Cazzaniga è il pittore che meglio di altri ha saputo entrare nel mondo notturno della musica jazz, traducendo i profili affilati della nuova figurazione in soffusa sfumatura: più che al contrasto della vita interiore, infatti, il nostro puntava a una restituzione d'atmosfera, ad una indeterminatezza formale che restituiva gli effetti della luce e il "mosso" di una lunga esposizione fotografica. Ed è con una selezione di opere su questo tema che partecipa alla XXXI Biennale di Venezia, nel 1962. Lo presenta Mario De Micheli, che insiste sulla sua appartenenza «a quel gruppo di giovani artisti che a Milano, intorno al '55, hanno scelto la via di una pittura impegnata nella rappresentazione della vita urbana: le spettrali isole di cemento alla periferia, la gente nelle strade o davanti ai televisori, i bar col fascino artificiale di una nuova mitologia: biliardini e juke boxe», cioè la via di una pittura che non si limitasse a un «edonismo formale», ma si calasse nel malessere del proprio tempo per denunciare i mali moderni che minacciavano l'integrità della persona umana. In

questa chiave De Micheli legge i Jazz Man, per via della loro presenza isolata, come apparizioni dall'ombra. «Cazzaniga non è un pittore che ami le asprezze, le dissonanze, il cromatismo agitato. Egli si affida particolarmente al segno: un segno rapido, fitto, allusivo, che compone l'immagine per approssimazioni. Anche gli spazi in cui si collocano i suoi suonatori sono attraversati da segni fulminei che ne eccitano la stesura, rendendola animata da segrete energie. In tal modo la superficie vaga o cieca dei suoi fondi partecipa alle note, agli squilli, alla voce del jazz man, ne diventa una visibile eco». A quelle date, però, la stagione del Realismo Esistenziale si era già conclusa, e ciascuno dei suoi rappresentanti aveva preso la propria strada. Per Cazzaniga, da qui in avanti, si presenta una assoluta fedeltà a temi e motivi che, con infinite varianti, arriva ad oggi. Da quel punto, poi, la sua produzione comincia a polarizzarsi su una coppia di soggetti: i suonatori di jazz da una parte, i temi di paesaggio e di natura dall'altra. Un paesaggio idilliaco, incontaminato, in cui il rigoglio della vegetazione ha una vitalità propria. Non a caso, infatti, fra

le più assidue frequentazioni di Cazzaniga, fin dagli anni del Giamaica, c'è il pittore Ennio Morlotti, di una ventina d'anni più anziano di lui, che era fra quelli che Francesco Arcangeli aveva definito gli "ultimi naturalisti", cioè quei pittori che in chiave informale andavano nella profondità essenziale della natura come materia e come "umore" della terra, scavando nel colore. Da quel modello, il nostro deve aver attinto quel senso della pittura in cui gli oggetti sono restituiti per via di segni e di pennello, lontani da qualsiasi descrittivismo, cercando più un "sentimento" della natura nel groviglio di fiori e piante. Si distanziava da quel modello, però, anche per un ritorno a una rappresentazione più composta. Piuttosto che addentrarsi nella "parete vegetale" di Morlotti, infatti, Cazzaniga ha preferito rivisitare, memore di quell'esperienza, un'iconografia italiana del primo novecento: alzando la linea dell'orizzonte poteva creare un spazio di presentazione sufficiente per collocare, in primo piano, una natura morta di fiori o piante. Questa, poi, nelle sue mani diventava un groviglio di vegetazione quasi animato, ottenuto con una pittura rapida, sintetica, per

via di macchie e di segni.

Il paesaggio marchigiano del Conero, dove trascorre le estati di quella metà degli anni Sessanta, deve aver contribuito poi a ridare a Cazzaniga quel contatto con uno spazio dagli orizzonti dilatati, fatto di luce e di vento, e una tavolozza più vivace. La lunga serie di tele dedicate alle ginestre, a partire proprio da questi anni, sono delle improvvise accensioni di colore che sembrano quasi bruciare dentro il pigmento. Se ne era reso conto Franco Russoli, affermando che «il quadro si illumina, si riscalda, diventa qualche cosa come una leggera fiammata sfrigolante, l'accensione di un'emozione diretta, a contatto con la natura» (1969). Ma, soprattutto, Russoli è il primo a sottolineare che con Cazzaniga si è di fronte a un'«arte che segue principi espressivi romantici» (1963). Un tema, questo, che sarebbe stato ripreso da Piero Chiara otto anni più tardi: «il suo neoromanticismo perdeva ogni ambiguità in quelle opere solari ma gravide all'interno di umori terrestri, prendeva forme vigorose e tenere nello stesso tempo, si dispiegava in una sommessa e calda armonia di toni che riuscivano a comunicare senza residui

narrativi e prosaici tutta la carica poetica di un artista che va considerato tra i più caratterizzati e indicativi del nostro tempo» (1971).

Si direbbe, addirittura, che a partire dalla fine degli anni Sessanta, e quasi per un decennio a seguire, Cazzaniga diventi una sorta di “pittore dei poeti”, o meglio la sua pittura si mostra particolarmente congeniale al gusto di un gruppo di uomini di lettere, di una generazione precedente alla sua, che compongono alcuni dei testi più acuti sulla sua opera, da Raffaele Carrieri (1969) a Francesco Biamonti (1970), al già citato Piero Chiara (1971), ad Alfonso Gatto (1974) e, soprattutto, a Leonardo Sciascia (1973 e 1981). Alcuni di questi sono autori che seguono una linea lombarda, e che arrivano a Cazzaniga dopo aver amato Morlotti, come nel caso di Carrieri e, soprattutto, in quello di Biamonti, che non a caso poteva riconoscere, in questa pittura, una «misurata luce lombarda». Con Sciascia, invece, si creerà una profonda amicizia, complice il comune interesse, da artista e da amatore di stampe, per l'arte grafica, cui il pittore si è sempre dedicato con notevole costanza.

Ma il dato più significativo, ripercorrendo gli

scritti che questi autori hanno dedicato al pittore, è che l'attenzione della critica si stava spostando dai Jazz Man alle raffigurazioni di vegetazione e di paesaggio. Per tutti questi nomi fin qui citati, infatti, Cazzaniga è soprattutto il pittore delle vegetazioni, delle glicini e delle ginestre (forse un retaggio leopardiano?), di una natura in cui, come dirà Sciascia, sotto una quiete apparente, si cela un tormento che arriva quasi alla follia.

Probabilmente i temi di natura erano quelli più congeniali alla sensibilità idilliaca e a una esigenza di evasione dagli spazi urbani. Era la generazione che aveva letto Proust e riscoperto Monet, di cui si cominciava a parlare, a fatica, nell'Italia del dopoguerra (basta ricordare le parole di Arcangeli, sul pittore di Giverny, alla Biennale veneziana del 1948). Sulla pittura di Cazzaniga, infatti, si assesta ora una lettura in chiave romantica che forse potrebbe risentire di un confronto, via via più serrato, col maestro francese. Di certo Carrieri, dedicandogli un articolo su «Epoca», nel 1969, parlava di «un certo odore di pittura Nabis» nella pittura di Cazzaniga, riportando quindi il pittore nell'alveo di una pittura di effusioni

cromatiche che strizzava l'occhio a un certo impressionismo.

Ed è anche vero che il dato unificante di tutta la sua produzione, sia grafica sia pittorica, è stata una costante attenzione al dato luministico, dalle suggestioni soffuse della luce elettrica, degli interni a ritmo di jazz, ai mille mutamenti del cielo. Ci si è arrischiati a leggere quasi in chiave simbolica questa contrapposizione di ombra e di luce, di dipinti dominati dal buio e quadri con frammenti di realtà in piena luce, e si è andati probabilmente oltre le intenzioni dell'artista, che si è sempre dedicato alla pittura rifiutando qualsiasi schema aprioristico e qualsiasi sistematizzazione speculativa, ideologica o estetica. Cazzaniga, insomma, è da sempre pittore che dipinge, e che nel muovere le mani sulla tela esaurisce il proprio compito, senza sentirsi mai in dovere di teorizzare quanto ha realizzato. Le sue scelte di temi e di pittura, quindi, sono state soltanto sollecitazioni del mondo esterno che ne hanno attirato l'attenzione, per poi essere trasformate in pittura. E con la pittura, egli non ha fatto altro che della poesia, ma poesia di sentimenti più che di idee. I suoi

cieli ne sono una dimostrazione eloquente. Cazzaniga ama particolarmente i momenti di incertezza e instabilità metereologica, quando i cieli si caricano di nubi e la luce filtra con repentine accensioni; oppure quando l'atmosfera digrada in sfumature aurorali o crepuscolari. Sono questi, in fondo, i momenti in cui la natura tradisce il suo animo sublime, pastorale, ma di grande profondità e di grande respiro (2012).

Un libro su Renzo Ferrari e tre scritti di Emilio Tadini

Se non si conoscesse la storia di Renzo Ferrari, si sarebbe tentati di attribuire i lavori esposti a Spazio Tadini di Milano fino ai primi del giugno scorso all'opera di un trentenne di oggi: basta però guardare il raffinato catalogo Skira che accompagna l'esposizione per constatare che questi *Tracciati milanesi*, come recitava il titolo della mostra e del libro, si calano in un arco cronologico che va dal 1980 al 2013. In un trentennio, insomma, il lavoro di Ferrari ha conservato una vitalità e una fre-

schezza, una energia che nella ricerca di molti artisti della sua generazione, a date recenti, non si trova più. La sua pittura, insomma, non ha ceduto al manierismo della routine e si è rinnovata o, meglio, si è lasciata contaminare dai nuovi linguaggi e dai nuovi ritmi di vita, che ha portato nel quadro con i rumori e la violenza d'immagine dei tempi recenti. Mi aveva colpito, vedendo la mostra, la sua vocazione espressionista allo spazio pittorico gremito, affollato di segni: non c'è modo migliore, in effetti, di restituire quella frenesia (anche esistenziale) che ci caratterizza, se non con un accordo cromatico irruente, memore del linguaggio del graffito urbano.

In questo senso, insomma, il suo lavoro non ha chiuso le porte al presente, ma vi si è immerso per ricavarne quegli stimoli più vitali e irruenti.

Va detto anche che fin dagli anni Ottanta il suo lavoro si prestava a raccogliere questo genere di contenuto: nel momento in cui molti suoi colleghi hanno rifiutato il presente e si sono chiusi nei loro studi, sordi verso l'esterno, cercando dentro di loro il repertorio per portare avanti la loro ricerca, Ferrari ha

invece aperto un dialogo con la città di Milano, guardandola anche da fuori (e dall'alto) volgendo lo sguardo da Cadro verso la Lombardia. Il suo lavoro, dunque, si prestava a raccogliere contenuti di questo genere, come si accennava, poiché la sua ricerca intorno al corpo e intorno al racconto per figure lo ha portato, nel tempo, a elaborare una figura "intricata", come osservò lo scrittore e pittore Emilio Tadini, di cui Ferrari fu amico e sodale.

È un piacere, ora, poter rileggere gli scritti di Tadini su Ferrari riuniti in questo catalogo: è un modo comodo per ripercorrere un percorso di pensiero in parallelo al tracciato della pittura, costruendo quasi un taccuino critico che si compone di riflessioni distribuite nel tempo. Rileggere gli scritti di Tadini, quindi, consente di mettere a fuoco gli elementi portanti del lavoro di Ferrari.

Il primo testo di questo trittico risale al 1984. Tadini vi descrive un'esperienza di fruizione. In un primo momento la vista d'insieme, come una panoramica, è paragonata a un paesaggio. Mano a mano che il soggetto si chiarifica, compare la figura. Va da sé che si tratta

di una forma che affiora a una lettura attenta, all'interno di un gremito intrico di segni: «Sembra un intrico di rami, muscoli, vene, cose sottili come nervi, tracce, radici...». Tutto questo, aveva scritto poche righe prima, lo aveva portato a osservare che quella figura era più complessa di quanto si potesse prevedere, come se, dissolvendosi la cortecchia formale dei volumi, rivelasse un interno composito e drammatico. «È come se la “pelle”», scrive, «di quel corpo si fosse dissolta -bruciata via dal fuoco di uno sguardo- e così mi si mostrasse qualche “dentro”, un interno, qualcosa come un organismo». L'intrico, dunque, è una vista metaforicamente interna che mette a nudo una complessità non anatomica, ma esistenziale. Da un punto di vista strettamente formale, invece, quell'intrico è una concentrazione di segni che si sovrappongono, che insistono l'uno sull'altro fino a saturare la composizione. Per questo la lettura è più complessa e non si concede a uno sguardo distratto: poco alla volta, scrive Tadini, queste figure affiorano dal complesso. «Non escono dal folto» prosegue, «Se ne staccano. Sono parte di quel folto, sono fram-

menti che per esistere devono in qualche modo lacerare, tagliare legami, vene, rami, radici, muscoli».

La carta, supporto preferenziale delle opere di Ferrari, si presta particolarmente ad accogliere l'intrico: in quella sua dimensione intima, fra il diario personale e l'opera da esposizione, è più pronta ad accogliere una registrazione istantanea. Ferrari stesso, nell'intervista con Francesco Tadini, figlio di Emilio, che apre il volume, si sofferma su questo rapporto fra scrittura e immagine: «Questa mescolanza che limita molto spesso l'agio delle figure (coatte) ha origine dalle annotazioni continue (giornaliere) che tengo nei Moleskine, abitudine che ho iniziato già alla fine degli anni Settanta. Nei Moleskine c'è un ampio repertorio di disegni eseguiti più o meno con rapidità-leggerezza o perorazione che sono scortati da una sorta di "colonna sonora" di commenti scritti (sovrascritture incrociate al disegno). Tutto questo è divenuto presente anche nei quadri».

Cinque anni dopo, introducendo la mostra presso la Villa dei Cedri di Bellinzona (1989), Tadini torna sul tema, o meglio sul problema

di lettura della “Figura intricata”, che dà il titolo al suo testo: «la figura - la faccia, il corpo dell'uomo - non si mostra, in molti dipinti di Ferrari, in modo evidentemente definito». Lo scrittore, però, fa una giusta puntualizzazione sullo statuto figurale della pittura di Ferrari, emancipandola da equivoci di natura espressionista: «Forse qui, di passaggio, potremmo notare che Renzo Ferrari si colloca al di là dell'espressionismo - di quell'espressionismo che bombardava con bordate di emozione una figura data - alterandola e sconvolgendola. Ferrari lavora piuttosto sul farsi, faticoso e ostinato, della figura - su ciò che ne resta, per così dire, dopo quella dissipazione a cui la ha forzata certa pittura espressionista - fino a ridurla, quella figura, a materia astratta».

La sua, insomma, non è soltanto una scarica emotiva d'impulso, ma un lavoro più meditato di logoramento esistenziale della figura: non è frutto di un raptus, ma di una più radicale riflessione sull'umano e sulla sua condizione permanente. È l'uomo moderno a essere intricato, prigioniero di un groviglio esistenziale. L'esigenza di Tadini, in fondo, è di chiarire il discrimine fra la ricerca di Ferrari e le istanze

espressioniste della nuova generazione di pittori tedeschi allora circolanti a Milano. Ma il senso del lavoro di Ferrari era un altro, come sta a testimoniare la critica che si interessa al suo lavoro in quegli anni e in seguito.

Soprattutto, il lavoro di Ferrari non si richiude in una dimensione di intimità interiore, ma proietta uno sguardo sulla realtà circostante e si fa influenzare da essa.

Lascia un po' spiazzati invece, di primo acchito, leggere che il terzo scritto di questo trittico, il più breve, si intitola *Africa* (1999). Un titolo misterioso in effetti, ma che si può spiegare per traslato metaforico. Gli inoltrati anni Novanta, come si diceva all'inizio di questo testo, sono già anni di graffiti urbani, anni in cui il mondo, globalizzandosi, ha cominciato a prendere in considerazione anche l'Africa moderna, non più primitiva o primitivista, ma fatta da proposte e artisti che prendono le misure con il contemporaneo.

Ma le figure di Ferrari, in quel momento, fanno pensare Tadini a qualcosa di esotico, come se quel mondo, dai colori che nel frattempo sono diventati intensi e sempre più accesi (sempre meno "lombardi" se si vuole),

sembrasse piombare direttamente dal fondo di quel continente. E da lì, in fondo, come scrive sempre Tadini, arrivano «figure che soffrono, che provano paura. Tormentate. E, nello stesso tempo, figure invincibili. Esaltazione di una forza morale, organicamente connessa alla fisicità...» (2013).

Giancarlo Cerri

Corollari della pittura “dipinta”

Il concetto di “pittura dipinta” abbraccia tutta la riflessione teorica di Giancarlo Cerri intorno alla sua pittura, al punto da esserne diventata una vera e propria insegna. Non a caso, infatti, *La pittura dipinta* era il titolo di una sua grande mostra tenutasi nel 2005 presso il Museo Civico di Gallarate (oggi MAGA), in cui Cerri presentava gli esiti della propria produzione astratta a partire dagli anni '90: in quella “stagione”, infatti, egli aveva portato alle posizioni più radicali il concetto di difesa del mestiere della pittura. Ma il percorso di riflessione su questi temi, in realtà, era molto più remoto nella coscienza artistica

di questo pittore, che prima ancora di arrivare alla fase puramente astratta del proprio lavoro aveva iniziato a formulare la propria idea di pittura pura, senza compromessi né ibridazioni.

In questo, il lavoro di Giancarlo Cerri rispecchia un sentimento diffuso nell'animo di numerosi artisti della sua generazione. Rientra in questo filone, ad esempio, una grande mostra collettiva curata da Arturo Carlo Quintavalle e presentata a Parma e a Milano nel 1982, dal titolo emblematico de *L'opera dipinta*, che documentava le varie declinazioni di un atto di fedeltà alla pittura da parte di un gruppo della generazione nata nel quarto decennio del Novecento. Gli stessi pittori che, in alcuni casi, daranno vita, proprio all'inizio degli anni '80, a una iconografia autoreferenziale della pittura attraverso una messa in scena degli strumenti della pittura. L'idea di fondo di questi testi di Giancarlo Cerri, insomma, è cara a molti artisti suoi coetanei, ed è trasversale alle singole scelte poetiche, in quanto è una presa di posizione che intende ribadire la convinzione di aver dato un proprio apporto alla comprensione del presente

pur continuando ad utilizzare strumenti tradizionali (tele, pennelli e colori): moderni, insomma, pur continuando a dipingere. Nel lavoro di Giancarlo Cerri, però, questo sentimento diffuso di ritorno e di difesa della pittura e della scultura (perché la “pittura dipinta” ha un suo corollario naturale nella “scultura scolpita” naturalmente) ha una sua sistematizzazione che ne fa un caso emblematico anche come campione significativo della mentalità di un determinato gruppo di artisti della sua generazione.

Merita però fare alcune considerazioni sulle conseguenze di questa visione estetica. L’opera d’arte, infatti, diventa una realtà in se stessa assoluta e compiuta, estranea al sistema di conoscenze, relazioni e valori ad essa esterni, extra artistici, dal contesto storico a quello politico, sociale o morale, ribadendo la priorità dei valori visivi e pittorici su quelli narrativi e contenutistici. Questo, di conseguenza, prescinde dall’aver a che fare con un’opera figurativa o astratta, perché vuol dire utilizzare il soggetto della rappresentazione come pretesto per una prova di pittura; ciò non va confuso con l’ossessione di dare una

prova di abilità, o di virtuosismo esecutivo, quanto affermare in maniera radicale che primo interesse del pittore deve essere ragionare sugli strumenti primari del suo stesso lavoro, il colore in primis, che la sua prima preoccupazione è il “come”, più che il “cosa”, dipingere, quindi ragionando in termini di forma e ponendosi come primo problema il mestiere e non l'iconologia. *Le Sequenze*, come afferma lo stesso artista, ne sono il pieno raggiungimento in quanto il segno della pittura sta sulla tela per rappresentare soltanto se stesso, non per rimandare ad altro. E in una accezione del genere, bisogna aggiungere che in queste opere si dà anche una implicita risposta a quali si ritengono essere i principi intrinseci del linguaggio pittorico: non sono, per lui, né la forma né la linea, in comune anche con la pratica del disegno, bensì il colore, o la “forza-colore” come la chiama lui. In quelle tele, infatti, non vi è una forma definita, ma una disposizione di campiture utili a contenere l'effetto dirompente di una cromia timbrica e aggressiva.

Allo stesso tempo, però, l'idea di “pittura dipinta” deve fare i conti con le altre forme

espressive che nel corso del Novecento si sono riversate sul panorama dell'arte: la difesa della pittura fatta secondo il mestiere, infatti, comporta una serie di corollari circa la più generale definizione di opera d'arte, fino a costituire un vero e proprio sistema categoriale di giudizio estetico. In tal senso, infatti, la "pittura dipinta" comporta una opposizione radicale a tutte quelle esperienze che hanno dismesso o modificato la tecnica della rappresentazione pittorica, inglobando l'oggetto, il corpo, lo spazio, il tempo, il caso, la scrittura. Difendere la pittura pura, dunque, significa non solo difendere il mestiere di pittore, ma anche fare schermo a tutte quelle teorie che propugnavano la morte dell'arte intesa in senso tradizionale. In una intervista del 2001, Cerri dichiarava:

Io, già quand'ero ragazzo sentivo questi discorsi "portati avanti" da personaggi noti e da molti assai meno noti ma comunque desiderosi di "mettersi in cattedra" al più presto. C'è in giro qualcuno che va sostenendo che, sulle pareti delle nostre case, al posto dei quadri metteremo i video e, al posto delle sculture, le citate "installazioni" [...]. Insomma, ci sono tipi e tipetti che credevano

(e forse credono ancora) che l'unica verità possibile e tangibile sia quella in loro possesso; ossia crisi e morte di pittura e scultura, crisi e morte del teatro, crisi e morte del cinema, crisi e morte della letteratura. Confesso che, quand'ero giovanissimo, ascoltando queste catastrofiche previsioni, mi veniva da piangere; dopo alcuni anni, in età adulta, cominciai a sorridere; ora, in età più che matura, ci rido sopra. Vorrei ricordare ai tipi in causa che, mentre loro prevedevano queste sciagure, si sono imposti nel mondo eccellenti pittori e scultori, importanti autori di teatro, di cinema, e nella letteratura sono emersi nuovi protagonisti e nuovi valori. Allora, dico io, che senso ha ripetere periodicamente questo solito, ormai logoro e inutile ritornello? Secondo me tutto passa: passano le mode, passano i profeti fasulli, passano i "dissacratori" di turno. Pittura, scultura, teatro, cinema, letteratura rimangono: ossia, rimane e si rinnova tutto ciò che vale.

Dopo questo primo restringimento del campo, però, il canone va ulteriormente ristretto. L'installazione va esclusa dal campo artistico per via della sua natura effimera, che non ne consente una durata e che non può suscitare una emozione se fine a se stessa, oltre a essere

svincolata dalle forme di fruizione tradizionali: Cerri non riconosce insomma completezza e autonomia a tutte quelle esperienze artistiche che non consentono una fruizione contemplativa e una distanza fra lo spazio della rappresentazione e quello della fruizione. Al tempo stesso, poi, vivono di uno statuto di artisticità intermedio anche il video e la fotografia in quanto non richiedono un intervento manuale. Questo, va precisato, non significa per Cerri escludere la possibilità che il mezzo tecnologico limiti o impedisca il lavoro creativo, ma che questo, comunque, non possa considerarsi artistico proprio per l'assenza di quella componente artigianale di cui l'intervento diretto ed esclusivo della mano sarebbe una garanzia. Proprio in questo senso, infatti, avviene l'ultima esclusione dal campo artistico di tutte quelle forme di "contaminazione" del mezzo pittorico, di tutti quegli inserimenti di materiali extra artistici all'interno del tessuto pittorico:

Molti artisti del passato più recente e altri della nostra contemporaneità, s'esprimono realizzando loro opere con materiali sostitutivi o alternativi

quali: carte, stoffe, vasellame, specchi rotti, sugheri, sacchi, materie plastiche o metalliche e tanti altri oggetti tra i più disparati che, tra loro assemblati e incollati su tela o supporto rigido, possono rendere, effettivamente, l'idea di una certa pittura. Che abbiano ragione loro quando affermano che i materiali tradizionali non servono più e sono da ritenersi ormai superati? Forse, io però, francamente, non sono per niente convinto. Per me, innamorato della “pittura dipinta”, non esiste installazione, performance o più semplici materiali sostitutivi o alternativi. Mi piace l'odore del colore appena spremuto dal tubetto, odore che già per se stesso è importante e mi eccita. A parer mio la pittura va annusata e penetrata mentre la si concepisce, quando nasce e prende forma facendo corpo unico col pittore. Ovvero il pittore fa il quadro, il quadro fa il pittore: ciò che conta è la personalità che entrambi riescono ad esprimere (2011).

Ruggero Savinio

alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma

Su Ruggero Savinio (Torino, 1934) grava una doppia eredità che avrebbe potuto schiacciare chiunque. Al contrario, invece, egli ha saputo

imboccare una strada autonoma che non avesse troppi debiti né nei confronti del padre (Alberto Savinio) né dell'ancora più ingombrante zio (Giorgio de Chirico). Da quest'ultimo ha imparato a cavare le figure da un fondo scuro, come se affiorassero dalla profondità dei miti più antichi, ma dandogli un senso di fusione atmosferica che ricolloca le sue immagini nella sfera del sogno e delle apparizioni oniriche. Del resto fu Savinio stesso, che alla pittura affianca la scrittura, ad affermare che «consegnata alla sua materia che, per un percorso difficile e lento, la porta dall'oscurità alla chiarezza, l'immagine conserverà le tracce di questo percorso: sarà sfigurata, stravolta, allontanata dalla sua semplice referenzialità, perché *la materia è metaforica*». È questa l'impressione che si ricava dalle novanta opere, fra dipinti e disegni, della mostra antologica dedicata al pittore presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma (*Ruggero Savinio. Percorsi della figura*, 23 marzo-27 maggio 2012). Con ricordi post-impressionisti che evocano Bonnard, ma anche certo Simbolismo, nella sua pittura la figura è fusa al paesaggio in senso atmosferico grazie a uno

sfaldarsi della materia pittorica, memore delle esperienze dell'Informale, fatta da una pioggia di piccoli tocchi di colore, da cui l'immagine affiora lentamente, fra rifrazioni d'atmosfera e riverberi di tono e di colore. Per questo motivo, scriveva ancora l'artista, «la forma ha una specie d'instabile stabilità che dura in un equilibrio fragile assalito dagli attacchi del vuoto, il senza forma. Io non ero innamorato della forma per la sua infrangibile presenza ma per la consistenza precaria fra due assenze. Era per questo, forse, che le figure dei miei quadri erano votate alla rovina, ròse dal lavorio della materia, sfatte dai tocchi costellati, incitate da due diverse vocazioni, anzi opposte, aggregarsi per durare o abbandonarsi al disfacciamento». E quel magma oscuro, da cui Savinio fa emergere il racconto pittorico, è molto vicino all'oscurità del mito, della Grecia, e alla natura misteriosa delle cose (2012).

Elena Mezzadra

La lunga storia di Elena Mezzadra, all'interno dell'ambiente artistico milanese, è fatta di pre-

cisi punti fermi: il primo è un'assoluta fedeltà verso l'arte astratta; il secondo, stando a una geografia di luoghi entro cui collocare la sua vicenda, è costituito dal lungo sodalizio con la Galleria delle Ore di Giovanni Fumagalli, che nel secondo dopoguerra è stato un punto di riferimento per le ricerche fra astratto e informale. Qui, negli anni Settanta l'artista conoscerà l'ingegner Antonio Boschi, che nel corso degli anni le comprerà diverse tele, oggi facenti parte della ricca donazione della Collezione Boschi-Di Stefano alle raccolte civiche dell'attuale Museo del Novecento, dove già si conservava un suo dipinto.

Il suo percorso è contraddistinto da una costante adesione a un certo modo di intendere la pittura: senza cesure drastiche, la sua ricerca all'interno dell'astrazione è stata votata al perfezionamento, attraverso variazioni continue, di una sola maniera di concepire il quadro. Si ha quindi a che fare con uno stile connotato e immediatamente riconoscibile, ma nel quale si devono seguire impercettibili sussulti e variazioni dello stile per tentarne una seriazione cronologica. Per questa ragione l'artista è sempre stata poco incline agli sguardi retro-

spettivi, come ha sottolineato Luciano Caramel presentando la grande mostra del 1992 al PAC di Milano: l'attività recente è, per lei, compimento di un percorso, quindi ogni quadro nuovo non solo assomma le ricerche precedenti, ma l'ultimo comprende anche il primo, e questa fedeltà si esprime con la stessa intensità sul grande formato del quadro a olio come nelle piccole misure della carta e nella dimensione più aristocratica dell'incisione. E questo stile, questa idea di pittura è da collocarsi su quella linea dell'arte astratta che struttura il quadro, ma senza essere fredda e cerebrale: troppo rigorosa per essere informale, troppo libera per l'astratto-concreto, e proprio qui sta l'apporto lirico di queste geometrie fluttuanti, fatte di piani trasparenti che si intersecano con un lento movimento.

La critica ha sottolineato in modo particolare, all'interno della produzione dell'artista, il problema del colore-luce - quasi un ricordo del dinamismo futurista - declinandolo in una vivace aggettivazione: Flaminio Gualdoni ha parlato di «pitture di luce, grande luce», mentre per Elena Pontiggia si tratta di un sostrato geometrico «così labile e trasparente da diven-

tare una pura cartilagine luminosa». Roberto Sanesi, invece, nel 1979 faceva notare come Elena Mezzadra «più che abbandonarsi alla luce ne utilizza le qualità plastiche». In effetti, in questa selva di rette e di forme, di vibrazioni della trama pittorica per progressivi passaggi tonali, si assiste a repentine e taglienti accensioni cromatiche, a guizzi luminosi e dinamici che orientano il senso del racconto astratto. Mezzadra rappresenta uno stato transitorio, dinamico non per la traccia di un segno lasciato d'impulso, ma proprio per un senso di movimento interno alla struttura compositiva, all'andamento delle linee rette e spezzate che si intrecciano sul piano: il "racconto", in fondo, è dato dal movimento dell'occhio, che viene guidato sulla superficie della tela secondo direttrici ben precise. Un meccanismo "futurista" in senso lato, se si vuole, quanto a restituzione di un movimento per via di forme. Ma in fondo aveva ragione Sanesi a scrivere che la geometria, nelle sue opere, è «quasi un'architettura naturale», perché questo moto, questa scansione di moduli spigolosi sembra quasi spinto dal vento (o dal tempo), come una foresta di segni che flut-

tuano con cadenza armonica, per quanto con un temperamento non tanto violento, quanto certamente deciso e poco incline a facili concessioni (2011).

Enrico Della Torre e Valentino Vago Intorno a due cataloghi ragionati.

L'uscita quasi contemporanea dei cataloghi ragionati dell'opera pittorica di Valentino Vago e di quella incisorea di Enrico Della Torre deve far riflettere: sono pochi gli artisti della loro generazione - la cui storia è ancora tutta da scrivere - per i quali siano disponibili strumenti sistematici di consultazione. Un tale compendio, infatti, oltre a un meritato riconoscimento di carriera è uno strumento preliminare necessario per qualsiasi indagine che parta dalle opere e dalla loro specificità di linguaggio. Ma soprattutto, uno sguardo di lungo periodo consente un'analisi non approssimativa di oltre cinquant'anni di lavoro in tutte le sue fasi, evidenziando le cesure e gli snodi di passaggio, anche in quei momenti di flessione che non sarebbero presi in consi-

derazione in un florilegio di opere, ma che possono dimostrarsi rivelatori. Per esempio si risconteranno delle inaspettate tangenze: pur con i dovuti distinguo di tecnica, al numero 2 del catalogo di Della Torre si troverà infatti il profilo di una *Fanciulla a puntasecca* del 1952 (*Della Torre*, n. 2) molto vicina alle fisionomie di certe tele di figura dipinte da Valentino Vago nell'anno successivo: il profilo marcato della fronte staccato da quello del naso soltanto da un leggero avvallamento in una linea dritta e continua, gli occhi sgranati e una plasticità sintetica e appiattita. Per entrambi è una parentesi che terminerà presto lasciando il posto ad altre esperienze e altri maestri, ma è un dato non trascurabile perché manifesta una partenza comune, una formazione nelle stesse aule di Brera, alla scuola di Domenico Cantatore: basterebbe, come documento iconografico di questo momento, un quadro di Vago che raffigura un'aula d'Accademia, in cui Della Torre si è riconosciuto nel giovane di profilo, al centro, intento a dipingere la modella in posa (*Vago* 1954/3). Da qui in avanti, il loro percorso prenderà vie distinte, ma non divergenti: numerosi punti di incontro ne se-

gnano sia il catalogo delle opere, sia comuni contatti con il mondo della cultura milanese. Prima che Vago diventi, come scrive Flavio Caroli nell'introduzione al catalogo generale, «il più orientale degli artisti occidentali», e prima che Della Torre arrivi a codificare il suo mondo notturno di memoria onirica e surrealista, entrambi cercano dei modelli di riferimento nella stessa Milano artistica e, essendo entrambi nati nel 1931, nello stesso giro di anni. La metà degli anni Cinquanta, non solo a Milano, è un momento cruciale di elaborazione figurativa: la prima generazione dell'informale e degli "ultimi naturalisti", a quelle date, è già affermata, e la partita dell'astratto-concreto con la seconda Ecole de Paris, se non è conclusa, non è più una novità dirompente. Dopo aver guardato gli antichi e i maestri del primo Novecento (la eco di Morandi incisore è un punto quasi imprescindibile, in quegli anni, per chi si misura con la calcografia), cimentarsi con la lezione di maestri anagraficamente più vicini poteva dare la rassicurante sensazione di inserirsi in una tradizione, per poi uscirne rapidamente rinforzati con una propria identità poetica. Del

resto, si trattava di un decennio in cui sei mesi o un anno potevano essere un lasso di tempo lunghissimo per l'accelerazione presa dalla sperimentazione artistica. Per Della Torre pittore, in questa fase, Chighine è un passaggio essenziale, ma un passaggio che lo porta a confrontarsi con Hartung (*Della Torre* nn. 72-82), anche se con una gestualità emotivamente trattenuta: nel suo segno, sebbene rapido e privo di incertezze, non c'è mai un cedimento rabbioso o violento. Stava già avvenendo un processo, osserva Parmiggiani, di «prosciugamento dell'immagine» e «rarefazione del segno». Parallelamente, la prima critica che scrive su Vago, prima che si affermi il leitmotiv del "Rothko italiano", fa il nome di un altro pittore della Scuola di Parigi, Poliakoff, per la pittura fra 1958 e 1959. Arriverà poi la pittura d'azione americana a cambiare la storia di entrambi. Ma arrivano anche la Pop Art e gli anni della contestazione, che però non hanno nulla da dire per il loro percorso. Intorno al 1964 e al 1965, Della Torre ha già codificato il suo immaginario organico, fatto di strutture di memoria vegetale, da cui affioreranno, intorno al 1968, due tondi come occhi fissi e spalancati.

Più lentamente, invece, procederà il processo di ascesi spirituale di Vago dei suoi quadri più famosi. Ma i suoi cieli hanno delle presenze luminose a filamenti che hanno la stessa radice di quelli di Della Torre: non è un caso che per entrambi, separatamente, intellettuali diversi (rispettivamente Marchiori e Scheiwiller) fecero il nome di Licini. Ma per tutti e due, in fondo, vale una nota di Paul Klee: si capisce che un quadro è compiuto solo quando questo “ti guarda” (2012).

Riferimenti bibliografici:

Valentino Vago. Catalogo ragionato delle opere, a cura di Ornella Mignone, testi di Flavio Arensi, Flavio Caroli, Claudio Cerritelli e Chiara Gatti, Milano, Skira 2011.

Enrico Della Torre. Catalogo generale dell'opera grafica, a cura di Sandro Parmiggiani, introduzione di Ernesto Ferrero, Milano, Skira 2012.

Della Torre alla galleria Marini

Con la fine degli anni Sessanta e soprattutto con l'aprirsi degli anni Settanta, la ricerca di

Enrico Della Torre ha raggiunto una compiuta dimensione espressiva: i decenni precedenti, dopo la stagione naturalista e dopo i sondaggi nell'Informale, alla ricerca di una strada in uscita dagli "umori" della terra di Morlotti e di Chighine, erano serviti a mettere a fuoco una propria via di ricerca. È nella seconda metà degli anni Sessanta, infatti, che avviene il momento di svolta, per lui come per altri pittori che non si riconoscono nelle rumorose novità venute da oltreoceano: per molti, quel misto di pop e neo-dada, già prima della Biennale del 1964, era stato una folgorazione fatale. Per altri, come Della Torre, era invece una realtà totalmente estranea al loro mondo lirico, fatto di toni smorzati e di tenui elegie notturne. Sono queste le opere che aprono la bellissima mostra di Della Torre presso la Galleria Marini di Milano (in via Appiani 12), visibili fino all'11 aprile: una mostra di opere sceltissime, fra oli e pastelli della più felice stagione artistica del maestro, in larga parte riconducibili ad una coerente scelta collezionistica. Si può dire, senza esitazione, che si tratta della mostra più bella di Enrico Della Torre che si sia vista negli ultimi anni, sia per

ampiezza sia per selezione di opere. Si comprende bene, immergendosi nel mondo acquatico e visionario di queste opere, il significato di quella che Elisabetta Longari, nel saggio che accompagna il catalogo, ha definito «una sensualità trattenuta, riservata, contenuta come vibrazione nell'intercapedine dei colori, come carica nella disponibilità al cambiamento delle forme» (p. 11). Il riferimento è chiaramente alla produzione di quel trentennio, in cui l'artista recupera, sotto il nume tutelare di Paul Klee, una dimensione "da camera", da piccolo formato. Come fece notare Vanni Scheiwiller, le mode degli ultimi anni Sessanta sono passate senza lasciare traccia alcuna nell'animo di Della Torre, né nel linguaggio, né nei procedimenti esecutivi e, di conseguenza, creativo immaginativi. Piuttosto che cedere ai movimenti di tendenza, infatti, imbecca una strada difficile e aristocratica; torna alle radici dell'astrazione per ripartire in modo nuovo, cercando un linguaggio che consenta uno scandaglio interiore, che dia un ordine a un immaginario onirico che, dalla grafica alla pittura, non dialoghi con l'esterno, ma che ne interiorizzi le forme e le strutture

per riproporle, depurate, in un alfabeto di segni fluttuanti in cui, come osserva sempre la Longari, «Lo spazio respira. Le superfici decantate di Della Torre non hanno mai il *pondus* gravoso di certo informale, neppure negli anni “caldi”» (p. 27).

Comincia così a profilarsi una storia dell'arte parallela a quella istituzionalmente codificata dai manuali: una storia della produzione artistica contemporanea che continua a coincidere, senza deroghe, con la storia della pittura e con una fedeltà al mestiere, per quanto riveduto e ripensato alla luce della lezione delle avanguardie. C'era stata la mostra di Sutherland, curata da Russoli, a Torino, nel 1964, fra gli eventi determinanti per quei pittori: l'incontro con il pittore inglese non aveva stravolto repentinamente il loro modo di dipingere, bensì aveva agito a rilascio lento. Una storia della fortuna visiva di Sutherland in Italia, ad oggi, non è mai stata scritta (al pari di quella di Bacon), perché da inseguire lungo un filo sotterraneo, come nella *Vita delle forme* di Focillon: certe espressioni sono come rivoli sotterranei, pronti a rispuntare in superficie quando li si credeva non più ravvivabili. In

questo modo, le eco di Sutherland si potranno ritrovare in alcuni pastelli di Della Torre degli inoltrati anni Settanta, ormai del tutto metabolizzati e fusi in un proprio linguaggio, all'interno di una tavolozza diluitissima, fatta di toni smorzati figli di quella "pittura di luce" dei primitivi italiani: non a caso, forse, Beato Angelico, con la sua nitida ma rarefatta tavolozza, è fra i pittori di cui Della Torre tiene alcune riproduzioni appese nel proprio studio, insieme a Cézanne e a una riproduzione di un crocifisso romanico. Del resto, sono chiare le radici di questa pittura nell'automatismo surrealista, in quel fluire spontaneo e leggero della mano che genera un mondo onirico tramite la linea e il colore. C'è una sorgente creativa spontanea dentro il mondo "acquatico", talvolta addirittura notturno, di Della Torre; è quel fluire continuo e naturale che rende i suoi processi immaginativi così imprevedibili e difficilmente riducibili ad un sistema categoriale. Quel "pianissimo" musicale dei suoi oli e dei suoi pastelli, pienamente lombardo nell'accordo cromatico tonale e lacustre, cattura l'osservatore in una dimensione atemporale, che segue un proprio sviluppo metamor-

fico lento e imprevedibile, costellato di “occhi” di memoria vegetale, ma privo di legami filologici con la botanica. Sarebbe lungo, e richiederebbe molta maggior cura di quanta questa breve nota consenta, mettere a fuoco tutti i caratteri di questa stagione di Della Torre, ragionando su quei formati insolitamente allungati, quasi un vero e proprio spartito, che fanno la comparsa in questo momento: chiari indici di una volontà di lettura narrativa del dipinto e di una scansione progressiva del racconto, come se il percorso dell’occhio accentuasse quella sensazione di improvvisa metamorfosi che ci si aspetta accadere da un momento all’altro. Come se nelle acque dell’Adige dovessero sbucare, all’improvviso, le sue vipere bianchissime, o il pesce d’oro che occhieggia in una selva di graffiti. Ma si sa che Della Torre, con la sua pittura, è un poeta (2013).

Racconto e scrittura di Mario Raciti

“Nudo davanti alla pittura”.

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 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 rinuncerebbe mai a nessuna delle due. Un sottofondo musicale è una 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. Verosimil-

mente 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 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, 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 abbando-

nandosi 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 scribillo 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 sen-

timentalmente 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 hanno 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 ma-

tasse 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» (2013).

Claudio Olivieri

La “guardabilità del nulla”.

A una sua mostra bolognese del 2000, Claudio Olivieri aveva dato il titolo di *Discorso all'interno delle palpebre*. Un'immagine suggestiva, che indirizzava il visitatore sul problema nevralgico della sua ricerca intorno alla dissoluzione dell'immagine e alla sua percezione, come si evince anche dai numerosi scritti, ap-

punti e aforismi con cui l'artista stesso ha riflettuto a più riprese sullo statuto ontologico della sua pittura e, soprattutto, su come questa fosse tutt'uno con l'esperienza della fruizione (molti in Claudio Olivieri, *Del resto*, Conegliano, Linea d'Ombra, 2001). Non si può fare a meno, anzi, di ricorrere agli aforismi di Olivieri per metterne a fuoco i tratti essenziali. «La pittura», scriveva a questo proposito su di lui Giovanni Maria Accame nel 1991, «è sedimentazione, approdo di un pensiero non progettuale, ma riflessivo, che continuamente cerca e su questa ricerca si costruisce».

In una conversazione con Claudio Cerritelli del 1984, infatti, Olivieri affermava che «la contemplazione del mio lavoro comporta l'atto di prolungare la tua presenza davanti al suo corpo, nel momento in cui osservi il quadro il guardare diventa prolungato, si sospende in una specie di attenzione. I momenti si sovrappongono: il momento dell'aver guardato è il momento in cui guarderai e in cui stai guardando, una persistenza del guardare che diventa una conseguenza dell'esserci, dell'essere presente».

È un concetto portante, sviluppato anche da

Daniela Ferrari nell'introduzione al catalogo della mostra di Riva del Garda *Il colore disvelato*, che propone una rapsodica antologia del suo percorso espressivo: «I quadri di Olivieri richiedono uno sguardo meditativo, una propensione all'atto del contemplare, nonostante rifuggano, sempre, da una inclinazione sensibilstica inane: solo con questa disposizione l'osservatore potrà entrare nell'opera e percepire autenticamente l'ansimare cromatico, il pulsare luminoso». Infatti «di fronte ai suoi quadri è necessario sostare e saper attendere che l'immagine appaia. Non è concessa la visione fugace. Occorre lasciare che il tempo contribuisca al farsi dell'immagine, che si compia l'apparire dell'opera e il suo dissolvimento. Il colore conquista gradatamente corporeità: affiora lentamente e non appena lo sguardo individua in esso un punto d'appoggio e si fissa sulla tela, ipnotizzato da un'idea di densità cromatica e visiva, il colore sembra sfuggire, in un sospiro, riaffondando nella sua stessa profondità, come se il quadro fosse vittima di un incantesimo, un incantesimo della visione che conduce progressivamente lo spettatore a un'intensa allucinazione croma-

tica».

L'indagine pittorica di Olivieri, infatti, ha sondato lo specifico carattere della pittura in quanto colore e superficie, cercando una impressione spaziale attraverso la sola cromia. Linea, punto e superficie, insomma, sono stati aboliti in favore del solo colore e del suo variare di tono e intensità di dissolvenza. In questo modo, l'osservatore si troverà di fronte a un effetto di espansione dello spazio: la tela diventa una superficie mobile nell'atto di contrarsi e dilatarsi, di trascolorare per avvolgere in una dimensione altra, estranea alle coordinate prospettiche, verso un chiarore sempre più intenso. Il colore, annotava l'artista stesso, è la sola materia che possa operare il traslato tra spazio e tempo, esprimendo l'indicibilità del non visto: si tratta, insomma, di «dipingere la guardabilità del nulla». Esso infatti disarticola le connessioni dal momento in cui non è più rivestimento di una forma, dal momento in cui non deve raccontare nulla e non è nemmeno segno ma evocazione. Il colore diventa quindi, per lui, “suono” della spazialità: «Il colore, nel suo fluire, disarticola le connessioni che lo vorrebbero rivestimento di un sup-

porto formale, evocazione d'altro, pertinenza a una gerarchia del riconoscibile; esso è il suono della spazialità, la parola sospesa ma capace di rivelarci che ciò che vediamo è perché è quello che sarà». In fondo, prosegue in un altro aforisma, «il fondamento del colore è nel suo potere di saturazione irradiante [...] Il colore ci dà, con la forza saturante, un mezzo di costruzione che non si misura in sottomultipli, in quantità convenzionali. Questa misura, infatti, sa essere solo colma; la sua pregnanza è il segno della unità-continuità che, grazie al colore, vince l'insidia della separazione. I confini del nostro corpo coincidono così con i confini del mondo, e non della letteratura e della storia. Il colore non ha luogo perché è lo spazio stesso; il colore non subisce la successione temporale perché nel suo "ulteriore", smargina su passato e futuro, detiene il presente, il cui infinitamente piccolo diventa incolmabile.

Il colore è il vedere stesso reso visibile».

La partenza di questo percorso era stata caratterizzata da dipinti molto scuri, in cui l'occhio penetrava in una cupa profondità appena rischiarata da un bagliore improvviso di rosso

o di un altro colore a contrasto. Progressivamente, poi, ha cominciato a organizzare la tela secondo criteri di simmetria, creando un vuoto al centro del quadro: l'azione, il movimento del tono scuro che si fa da parte per lasciare spazio alla luce, con il ritmo pulsante del respiro, sposta l'attenzione verso i margini del campo: è lì, del resto, che avviene l'azione che mette in moto il meccanismo percettivo. I toni del blu, «colore antinaturalistico, che perciò coabita col pensiero», come scrisse nel 1990, e le sue declinazioni più chiare, diventano preponderanti, procedendo verso una cromia slegata da eventuali referenti oggettivi. Indubbiamente si tratta di un'indagine sulla luce concettualmente diversa da quella di un suo coetaneo, attivo anch'egli in Lombardia, come Valentino Vago. Se l'evocazione luminosa di Vago è spirituale in accezione mistica, quella di Claudio Olivieri è sublime in senso romantico, perché la sua dissoluzione è un'espansione che punta alla monumentalità. Non verrebbe mai in mente, nel suo caso, di scambiare il trascolorare tonale con un cielo, sia esso reale o interiore: con la luce Olivieri segna un varco, un punto di passaggio, crea

una dimensione atmosferica che invita il fruitore ad addentrarsi virtualmente nel quadro. Entrambi, però, avevano avuto una comune partenza di una poetica del segno. Quando aveva esposto alla Galleria del Milione, alla fine del 1969 (15 novembre-4 dicembre), presentato da Vittorio Fagone, Olivieri era un pittore pienamente informale. In quella mostra, e ancora prima alla galleria Mosaico di Chiasso nel 1968, presentato da Marisa Dalai Emiliani, aveva persino ideato delle installazioni di strisce colorate ondegianti su fili invisibili, le *Nuove comete*, come se quel segno fosse diventato una traccia galleggiante interna allo spazio.

A partire dagli anni Settanta, poi, aveva imboccato la strada che lo avrebbe condotto ai lavori odierni. Il segno, però, non è stato annullato, ma trasformato, come si era trasformato per molti pittori a lui vicini: per Vago il segno era diventato una notazione minimale come un'apparizione nello spazio spirituale; Enrico Della Torre, invece, raffreddati gli impeti gestuali, era approdato a un segno onirico, non esente da automatismi.

Olivieri, invece, ha smaterializzato quella no-

tazione segnica tramite la messa a punto di un diverso procedimento operativo. A Marina De Stasio, che lo aveva intervistato per «l'Unità» (13 marzo 1988) in occasione di una nuova mostra al Milione, confidava che la sua scelta della pittura a spruzzo come strumento di lavoro era giustificata dalla possibilità di avere una stesura del colore senza contatto con la tela: «è un agire sul colore come se fosse sospeso tra la natura del pigmento e la natura della luce». È questo aspetto, a parer mio, che garantisce al suo lavoro quel lirismo di marca prettamente lombarda che rende il suo lavoro, in ultima istanza, meno cerebrale della maggior parte della Pittura Analitica, nelle cui file è stabilmente arruolato da tempo: al di là della riflessione - scritta e dipinta - intorno allo statuto ontologico della pittura, infatti, permane un cogente coinvolgimento emotivo che affonda le sue radici in una situazione milanese più ampia e problematica, qui appena accennata.

Tutto questo, però, aveva un risvolto non privo di interesse nella fenomenologia del dipinto stesso. Non a caso, Accame, nel testo già ricordato, per il decennio 1971-1981 par-

lava di “azione riflessiva” del suo lavoro: «la pittura di Olivieri si presenta di fronte a noi nel suo accadere. Accade facendosi luogo e sostanza. Nasce come evento e dall’evento non si discosta». È questo approccio, infatti, che prendendo una posizione in merito a una certa idea di pittura, qualificava la sua ricerca nelle vicinanze delle istanze analitiche in quanto analisi degli strumenti operativi del fare pittura. Questo, tuttavia, non basta, poiché quest’operazione non rimane esclusivamente concettuale, ma si amplifica in una ricerca di vibrazioni luminose, «dall’inseguimento di un colore nelle sue vibrazioni, nelle sue ombre, in quell’intimità che non è mai in superficie, ma nel fondo», coinvolgendo lo spettatore nell’azione di disvelamento: non si tratta di un effetto momentaneo, ma di un processo percettivo che si chiarifica progressivamente durante l’esperienza della visione, provocando in quello stesso momento una spinta emotiva introspettiva.

«È con la pittura», dichiara Olivieri, «che le apparenze si mutano in apparizioni: ciò che è mostrato non è la verosimiglianza ma la nascita. È così che ci viene restituito il nostro

presente, l'assolutamente unico ma imprevedibile presente, somma di tutti i tempi, raduno degli attimi che ci fanno viventi, atto sempre inaugurale dell'esistere» (2013).

Walter Valentini

Archetipo, cosmo e geometria sono termini ricorrenti nel vocabolario della critica che si è cimentata con l'opera di Walter Valentini. In questi termini, in effetti, si riassume la complessità contenutistica e formale dell'artista marchigiano e quell'aura di sospensione, quella sua «poetica di una solitudine vasta, rigorosa, creativa». Si è espresso così Stefano Crespi, presentando la mostra personale dell'artista presso la Galleria Marini di Milano. Una mostra, questa, che mette in evidenza il carattere raffinato, quasi da antica oreficeria, della ricerca di Valentini, che dalle più sontuose asperità della materia conduce, come scrive sempre Crespi, a «un'apertura in un cielo senza fine e nel qui dell'esistenza, nelle misure, nella stanza del tempo». Non a caso,

infatti, Valentini è stato, come spesso accade di fronte all'astrazione lirica, un artista amato dai poeti, e una particolare affinità lo ha legato, grazie a quella preziosa alchimia che può provocare il libro d'artista, alla poesia di Mario Luzi e, andando a ritroso, a Giacomo Leopardi.

Non è semplice, in effetti, trovare una definizione per la poesia, anche quando questa si traduce nei termini delle arti visive; così come non è stato semplice, per la critica, chiarire in forma verbale quell'unione di aspirazione verso l'assoluto e dimensione razionale della geometria, che conduce, come ha efficacemente affermato Luciano Caramel nel 1986, «ad un comporre nel contempo rigoroso ed incantato». Il densissimo saggio di Caramel, pubblicato in una curiosa edizione italo-svedese (*Walter Valentini*, Italice, Roma-Stoccolma 1986), cadeva in un momento di definizione delle modalità del lavoro di Valentini, tanto da poter mettere a fuoco quelle coordinate utili a comprendere l'opera odierna, che forse trova una rapida definizione nell'affacciarsi, in una presa di coscienza di una pittura prettamente mentale, di un «richiamo a

risolvere all'interno, nei suoi processi, nei suoi materiali, l'operazione pittorica, con concretezza fattuale se non, ancora, con vera e propria coscienza autoriflessiva».

Questo, però, era l'approdo di un lungo percorso intrapreso nell'austero dominio delle ortogonali, in cui presto faranno la loro comparsa le linee oblique (talvolta come indicatori spaziali, ma non sempre) e dove più tardi farà il suo ingresso la linea curva: solo dalla fine degli anni Settanta, si può dire, Valentini porterà quella costante «consequenzialità dei nessi geometrici» a un insistito ricorso alla sezione aurea.

Aveva messo a fuoco con la consueta lucidità questo passaggio Alberto Veca, che nel 1975, osservava l'alternarsi, nel lavoro di Valentini, di «un momento certo, definito in quanto accertato geometricamente» e una negazione di questa stessa certezza; un'alternanza, insomma, di punti di massima leggibilità e di altri invece percettivamente incerti, dove la costruzione della figura rimaneva bloccata in un suo divenire di fasi intermedie, o come inghiottita dall'oscurità di fondo. Due anni più tardi, presentandolo alla Galleria Vinciana di

Milano (novembre 1977), Veca sottolineava la dimensione “discorsiva” di un’immagine capace di parlare di se stessa «utilizzando i propri strumenti» e raggiungendo una dimensione progettuale di “scrittura” visuale. È in questa fase, probabilmente, che si deve riflettere sul nesso, suggerito sempre da Caramel, con la pittura analitica e la sua riflessione sul linguaggio nei propri termini di specificità visuale fine a se stessa e alle sue strutture lessicali e processuali di base.

Da quella arcaica dimensione progettuale, però, il suo lavoro si sarebbe andato progressivamente affinando nel segno, complice il lungo tirocinio nelle arti grafiche e nelle arti incisoree, e complicando nella tecnica. La stessa composizione andava a infittirsi di reticoli sempre più densi e intrecciati, raggiungendo una dimensione di sospensione metafisica. Fino, citando ancora le parole di Caramel, a «un umanistico senso di misura, e di centralità, forse già avvertito nella sua complessità e ricchezza, fatta di esaltazione del ruolo dell’individuo, ma pure di riconoscimento delle valenze spiritualistico-cosmiche unitarie del neoplatonismo, e attraverso esso

anche del pitagorismo». Progressivamente, la sua ricerca andava immergendosi in un'atmosfera metafisica: le sue *Porte del tempo*, infatti, sono dei varchi architettonici sganciati da un contesto costruttivo; sono pure strutture che introducono lo sguardo in una dimensione spaziale in cui il varco stesso, in realtà, è già inserito: una porta sul cielo, insomma, che fluttua già essa stessa in uno spazio siderale immaginario.

Che si tratti di cieli della ragione, sottoposti a rapporti dialettici secondo cadenze fisse, è del tutto evidente: non a caso la critica ha insistito molto sulla natura razionale di questo intreccio di cerchi ed ellissi messe in relazione per il tramite della linea retta. Che questi cieli trovino una rispondenza, come talvolta è stato detto, nei cieli marchigiani, mi convince di meno: quegli azzurri compatti che la pittura "di luce", come la chiamava Luciano Bellosi, ha saputo restituire con cristallina lucentezza, infatti, hanno poco a che fare con il discorso di Valentini; e non bisogna dimenticare, infatti, che sotto quei cieli tersi e profondi, appena attraversati da nubi strappate e filamentose, si ambientava la metafisica feroce

e cortese del Gotico Internazionale di Giovanni Boccati o, a ritroso, dei fratelli Salimbeni. Pensare al Rinascimento marchigiano in funzione di Piero della Francesca, del resto, sarebbe del tutto antistorico, e poco attinente al nostro discorso. Non si intravedono, del resto, echi di queste fonti nella pittura di Valentini, dove contano di più il disegno d'architettura, gli studi di geometria che nella capitale dei Montefeltro, nel Rinascimento, avevano avuto un gran credito. Del resto, Urbino, dove si è svolta la parte più decisiva della formazione di Valentini da giovane, è una città metafisica. Già dai torricini emana quella vocazione di esattezza cristallina e rarefatta, a cui la pietra però sa dare un inedito colore fuso alla luce diurna. In ogni caso, fra queste mura, senza quasi traccia di vegetazione, la città ideale ha una quieta grandezza, soave ma tutt'altro che monumentale: una misura che non sovrasta, ma stupisce per silenziosa armonia. D'altra parte, una quieta solennità immersa nel silenzio delle campagne è caratteristica delle terre marchigiane, già dalla nativa Pergola, che non era ancora, quando vi nacque l'artista, la città dei bronzi di Carto-

ceto. È quasi naturale, in una cornice del genere, che la mente vaghi verso altre e più profonde dimensioni, e che l'occhio rivolto all'infinito non cerchi una restituzione dell'assoluto in termini mistico-luministici, che non punti a un'ascensione spirituale, bensì si addentri verso una danza armonica di segni sospesi in una immobile fluttuazione.

Non bisogna però sottovalutare, per un pieno apprezzamento dell'opera di Valentini, la complessità della qualità artigianale del suo lavoro. Complice, come si è detto, il lungo tirocinio con le arti incisorie, che addirittura lo avevano per anni distolto dall'indagine pittorica, l'artista ha infatti affinato una grandissima sensibilità per le tecniche e per i materiali. Da subito, per esempio, prende piede l'uso del nero carbone, un nero profondo che, anziché riflettere la luce, la assorbe: grazie all'uso dei pigmenti in polvere, Valentini riesce a disseminare la superficie di effetti percettivi raffinati che l'uso del pennello, con olio o acrilico, non gli avrebbe consentito proprio per un limite strutturale del medium. Ma soprattutto, la sensibilità per la matericità della carta, con le sue molteplici ri-

sposte a pressione, la consistenza duttile alla manipolazione una volta inumidita, deve avergli fatto capire le innumerevoli possibilità di effetto chiaroscurale che l'epidermide dell'opera d'arte poteva suggerire: al segno inciso e inchiostrato, infatti, ha sempre alternato l'incisione a secco, con la semplice impressione della matrice sagomata sulla carta per ottenere un leggerissimo rilievo sensibile alla luce. Non è mai mancato, poi, qualche accenno di doratura, come una punteggiatura materica per arricchire la preziosità del foglio calcografico, e preludio ai riverberi delle superfici dorate o argentate di certi dischi solari o di certe costellazioni dei lavori recenti. Con strumenti diversificati, poi, ha messo a punto le modalità esecutive per ottenere tracciati impeccabili, figli del compasso, della riga e del goniometro, ma anche aperti alle pluralità ellittiche offerte dal curvilinee. In ultimo, poi, la linea retta si è staccata per diventare filo teso parallelo al piano dell'opera: la superficie della tavola si è costellata di chiodi, come punti di arrivo di rette tese di misura predeterminata.

La regolarità geometrica dei tracciati, però, viene messa in relazione, almeno a partire

dagli anni Ottanta, con superfici irregolari, improvvise spaccature o segni di rottura: già il margine sfrangiato della carta da calcografia, in fondo, era un elemento irrazionale che ben si prestava a questo gioco di rimandi. Viene da chiedersi se la fase “barocca” di Fontana, nella sua stagione più esuberante alla fine degli anni Cinquanta, non abbia avuto delle conseguenze, anche a rilascio lento, nell’acquisizione di modalità operative e spunti espressivi da parte di Valentini. Così come è forte la tentazione di confrontare questa relazione fra segno-materia irrazionale e tracciati regolari con quella fase della pittura di Scanzano aperta alla metà degli anni Sessanta, con le sue grandi “architetture” di segni avvinghiate su un telaio geometrico. La geometria e l’amore per il Rinascimento, infatti, non bastano a spiegare tutto il suo mondo, perché la sensibilità verso i materiali non può venire da lì. Ci sono, come fa notare sempre Carmel, le esperienze con la fisicità della carta e dei muri intonacati delle installazioni degli anni Settanta, ma lo spazio dell’artista marchigiano può imparentarsi, da questo punto di vista strettamente materiale, allo spazialismo

dell'artista italo-argentino: come molti artisti contemporanei, Valentini raccoglie i piccoli ciottoli dalle forme regolari e li applica sull'opera; oppure, come Agenore Fabbri nella sua fase Informale, sfrutta le fratture di una tavola di compensato spezzata, che qui diventa territorio lunare, o deragliamento dialettico dai binari della ragione.

La sua, però, non è mai una preoccupazione per le qualità estetiche di questi materiali: una mano di acrilico, infatti, omogeneizza tutto in un'unica superficie slegata dal suo referente naturale.

È singolare, in tal senso, che non compaia nel lessico della critica che ha affrontato questo lavoro il termine relief, quel rilievo polimaterico che tanta parte aveva avuto nel dibattito dei primi anni Sessanta, ponendosi a metà strada fra la pittura e la scultura, ovvero rimanendo nel dominio pittorico ma senza disdegnare l'oggetto plastico-scultoreo: la via ideale, fu detto allora (e lo si può ripetere riguardo a Valentini), per il dialogo con l'architettura (2013).

Grazia Varisco

L'arte della piega.

È singolare constatare la ricorrenza con cui, parlando di scultura astratto-geometrica, nel discorso critico affiora il ricordo di Italo Calvino: si è quasi tentati di credere che la scelta editoriale recente di illustrare la serie tascabile dei suoi libri con riproduzioni da opere di Fausto Melotti abbia una responsabilità in questa associazione di idee. Capita anche a Elisabetta Longari, infatti, di ricordare lo scrittore delle *Città invisibili* in alcuni punti del lungo e ispirato saggio su Grazia Varisco che correda il catalogo della mostra *Se...*, curata da Franco Verzotti alla Permanente di Milano (fino al 14 ottobre, catalogo Mazzotta). In effetti, il confronto viene quasi spontaneo quando ci si misura, come in questa circostanza, con una ricerca sui limiti della visione, che trovano un punto di arrivo in un paradosso apparente quale il principio della scultura leggera.

Sin dal titolo, la mostra si presenta come un'occasione di esperienza estetica, ben lontana dall'impostazione della tradizionale an-

tologica organizzata con un criterio cronologico: quello schema non sarebbe stato adatto a un lavoro di respiro ambientale che punta a una diretta partecipazione del fruitore, compartecipe del formarsi dell'opera. Come annota sempre la Longari, infatti, il suo percorso si riassume in tre direttrici fondamentali: «creare disturbi nelle abitudini percettive, fornire alternative, procurare piccole vertigini percettive causate da indicazioni spaziali multiple». A queste, poi, si deve aggiungere la componente ludica che informa tutto il lavoro nelle sue varie declinazioni, «il gioco del rovescio», come dice sempre la critica, oppure il gioco dialettico fra casualità e programma, fra progetto e imprevisto: due termini, si vedrà, da circoscrivere in maniera molto precisa per evitare fraintendimenti, e su cui non si può fare a meno di tornare a leggere il fondamentale e penetrante saggio che Giovanni Maria Accame aveva dedicato all'artista nel 2001 (oggi ripubblicato nella raccolta dello stesso autore *La forma plurale. Opere e artisti in Italia 1947-2000*, Milano, Charta, 2010). Nell'aula di Funi a Brera, infatti, Grazia Varisco compie i primi esperimenti, quasi clande-

stini, di pittura informale e di applicazione materica. Lavora con un occhio alle realtà quotidiane marginali, ai muri scrostati, alle crepe, insomma a tutte quelle componenti in cui si manifesta un punto di cedimento. Come fa notare l'artista stessa, pensando a quegli anni, «i muri, e il selciato e l'asfalto che vedevamo camminando per strada non erano opere informali pronte, già fatte? Le sceglievamo sul nostro percorso come per un'ideale pinacoteca moderna che controllavamo nel cambiamento che subivano come perfetti modelli di casualità». La pittura gestuale, tuttavia, era giunta a un punto morto, era diventata, come dirà Emilio Tadini in quegli anni, un vero e proprio "manierismo" che andava superato secondo nuove logiche. Si ponevano, in tal senso, due strade: quella della continuità e della ricostruzione dell'immagine all'interno del linguaggio gestuale, oppure la ricerca di un nuovo concetto di segno che accantonava del tutto quella esperienza con una cesura netta. Varisco sceglierà questa seconda strada, come rende evidente la partecipazione alla famosa mostra *Oltre l'informale* curata da Argan a San Marino nel 1963: "oltre", in quel caso,

era proprio un superamento che cancellava l'esperienza informale, ben diverso dal modo in cui intendeva quel termine, superamento in forma di coerente sviluppo linguistico, un giovane critico come Enrico Crispolti. Ma il temperamento dell'artista portava verso sperimentazioni ben lontane da quel contesto: erano alle porte l'avventura del Gruppo T, dell'arte cinetica e, come ebbe a dire Bruno Munari, dell'arte programmata. Eppure, come fece notare Guido Ballo presentando la personale alla Galleria del Naviglio del 1972, «le premesse sono futuriste, ma in uno sviluppo che fa superare il quadro, il dipinto, per l'esaltazione del più puro movimento di luci colorate». Si era arrivati, infatti, agli *Schemi luminosi variabili*, a metà strada fra l'applicazione tecnologica (il motore che consente l'attivazione del meccanismo e la creazione dell'immagine) e l'uso di una "materia" inedita per le arti plastico-visive, la luce, che da soggetto inafferrabile rincorso dalle avanguardie storiche (i Futuristi di cui parlava Ballo appunto) diventava vera e propria presenza fisica interna al meccanismo dell'opera. Erano anche, non va mai dimenticato, gli anni in cui Umberto Eco

scriveva la sua famosa *Opera aperta*, chiarendo i meccanismi semiotici del funzionamento teorico di questo genere di produzione artistica. Ma la parola “programma” è un altro termine, con “caso”, da mettere a fuoco per non essere frainteso. Merita di rileggere le parole di Accame, che con rara nitidezza aveva circoscritto il problema: «La programmazione, questo è un punto essenziale ma spesso equivocato, non aveva assolutamente la finalità di presentare un’opera della quale erano previsti tutti gli accadimenti fenomenici e, in virtù del programma, ogni cosa fosse calcolata e controllata. La programmazione, al contrario, oltre ad avere un primo significato di rifiuto di tutto quanto potesse riferirsi all’esistenzialità gestuale e drammatica dell’Informale allora dominante, doveva mettere in moto, letteralmente, un processo regolato nelle sue componenti di base, ma variabile nel suo divenire». La processualità dell’opera d’arte, insomma, non viene intesa come sviluppo progressivo dell’opera fino al suo consumarsi, come sarà per molta Arte povera, ma come reiterarsi di movimenti ciclici che, nel loro ripetersi, non si presentano mai puntual-

mente identici. È questo, infatti, il “caso” secondo Grazia Varisco: è il presentarsi, all’interno di uno schema fisso e ripetitivo, figlio dei processi industriali, di un imprevisto che rompe la continuità della serie, ma non nell’accezione della ferita, della crepa, o dell’azione che imprime una traccia. Lo mostrano bene le *Extrapagine*, uno dei momenti nodali del percorso dell’artista, su cui si era soffermato Emilio Tadini in una bella presentazione del 1976. L’artista era rimasta colpita da una particolare tipologia di “incidente” tipografico, quando si incontra in un libro o in una rivista un foglio mal piegato nella rilegatura, che rompe la scansione del volume e attira l’attenzione proprio per il suo carattere eccentrico rispetto alla routine. È il caso a determinare queste presenze, ma un caso che funge, qui, da sollecitazione visiva: in quel frangente, infatti, Grazia Varisco scopre le potenzialità espressive della “piega”, che diventerà l’elemento portante della ricerca successiva. L’imprevisto, però, una volta trasportato all’interno del suo percorso di lavoro, viene normato all’interno di una serie di azioni misurate. La piega è interruzione della

regolarità, ma interruzione fatta di calcolo e di rigore, che si ottiene con un atto preciso, non un gesto incontrollato. Ma sulla “piega”, che più volte ha attirato su di sé, da parte della critica, l’ombra dell’omonimo libro di Deleuze, l’artista avrebbe fondato un nuovo corso. Come osserva infatti Accame, la piega “tridimensionalizza” il piano e lo proietta verso la dimensione ambientale della scultura. Sarà breve, infatti, il passo che porta agli *Gnomoni*: «La ricerca dell’imprevisto, dello scarto della norma, è al centro dell’opera di Varisco anche negli anni Settanta e nei primi Ottanta: nelle strutture metalliche realizzate a partire da un modulo geometrico di base ciò che conta è proprio la messa in questione delle convenzioni della geometria, che vengono alterate e rese quasi indecifrabili per effetto della semplice operazione del piegare, lungo il perimetro di un quadrilatero, una porzione dei lati» (Filiberto Menna su «Paese Sera», 20 luglio 1987).

Accanto alla piega, poi, inizia un percorso di «alleggerimento del corpo della scultura», come scrive Verzotti, curatore della mostra milanese, «che diventa un profilo metallico

quasi bidimensionale e tramite la piegatura di una sua parte si adatta agli angoli delle pareti che occupa, o trova la sua propria base di appoggio nello spazio». Infatti, prosegue il critico, «due grandi quinte piegate ad angolo aprono e chiudono a un tempo lo spazio che definiscono nel loro accostamento, un vuoto che si fa nondimeno carico di dare senso all'opera, essendo la condizione di visibilità di ciò che il titolo indica, la dualità che così si realizza».

In tal modo, l'artista ridisegna l'ambiente in senso geometrico, lo risemantizza su un duplice piano: quello squisitamente visivo, messo in atto fin dalle prime opere di arte programmata, e quello "architettonico". La scultura talvolta si adatta agli angoli, ma spesso viene applicata direttamente alla parete, come in certe avanguardie costruttiviste, per simulare piani invisibili, come se marcasse la presenza di un angolo virtuale altrimenti non percepibile allo sguardo. Oppure, allo stesso tempo, alludendo a queste presenze, gioca a negare quella stessa possibilità spaziale, perché gli *Gnomoni* hanno ciascuno una propria piega e non sono fra loro spazial-

mente coerenti. *Ob!*, la grande installazione in ferro scatolato e piegato del 1996, invece, gioca con l'impenetrabilità dei solidi: l'arco, che pare poter proseguire al di là del muro e diventare un anello completo, incontra invece nel piano un ostacolo, un limite invalicabile che lo obbliga ad aderire al volume esterno, cioè a piegarsi ad angolo retto e adattarsi a una situazione percettivamente disorientante, che rompe la consuetudine visiva della continuità delle immagini, inserendovi uno scarto ottico (la linea spezzata), che non appartiene alla sua natura. La scultura della Varisco afferrisce al campo prettamente visivo-lineare, senza nessun richiamo alla tattilità: è scultura in quanto disegna spazio, ma non nell'accezione plastica, perché lo stesso ricorso alla geometria non richiede il tramite del volume solido come limite esterno e impenetrabile: a lei, infatti, bastano le linee portanti, i profili. Nemmeno la scultura di Gianfranco Pardi aveva bisogno del volume, ma puntava, nella maggior parte dei casi, sul rigore della gabbia ad angolo retto. La Varisco, invece, aggiunge a questa gabbia un aspetto ludico, una apertura di articolazione spaziale mobile: l'instal-

lazione costruisce delle quinte e dei percorsi, ma si protende anche dalla parete, aggredisce lo spazio a partire da una prospettiva che nega l'idea di basamento della scultura. La progettazione ambientale le pone infatti il problema delle strutture primarie in accezione grafico-disegnativa: costruisce con il ferro piegato situazioni di esperienza dello spazio, demarca confini e illusioni prospettiche: i suoi *Gnomoni*, sullo scalone di accesso alla mostra, sembrano librarsi come spigolose libellule, ricordando che la scultura può essere anche linee e ombre portate (2012).

Franco Zazzeri all'Idroscalo

È nato un nuovo spazio per la scultura contemporanea, a Milano: per iniziativa della Provincia, infatti, nove scultori hanno donato una loro opera da collocarsi all'interno del parco dell'Idroscalo, creando, come recita il piccolo catalogo di questa iniziativa, un connubio fra "natura" e scultura (*Idroscalo. Natura e Scultura*, Milano, Skira, 2013, p. 16). In vari punti del-

l'area circostante il lago, dunque, si presenteranno al visitatore un'installazione di ferro e marmo di Alberto Ghinzani, il solido blocco di marmo inciso di Medhat Shafik, il suggestivo rilievo a pavimento di Nada Pivetta, o egli sarà turbato dal grande volto di fil di ferro di Maurizio Pozzoli; troverà forse più rassicuranti, invece, le divagazioni nella geometria austera di Giovanni Campus, quelle più aeree di Mauro Staccioli o quelle più giocose di Grazia Varisco. All'interno della Sala Azzurra, unica scultura al chiuso, incontrerà invece la *Figura astratta dell'inconscio*, grande bronzo ideato dall'aretino Franco Zazzeri nel 1981 (310x50x70 cm). Maurizio Cucchi, nel piccolo catalogo che illustra il percorso della scultura all'interno del parco, la descrive come «un imponente bronzo verticale che si apre al vertice, che si dirama, che sembra un tronco geometrico deciso o costretto a uscire dalla propria compattezza». Con la serie delle “figure dell'inconscio”, lo scultore si lasciava alle spalle le memorie rurali delle sue precedenti stagioni; o, meglio, quell'immaginario naturale e geologico, che è parte essenziale del suo lavoro, veniva sublimato in una forma ancora

più astratta e, al tempo stesso, più arcaica. Come aveva efficacemente scritto Marco Valsecchi, presentando una delle prime pubblicazioni dell'allora esordiente artista, nel suo lavoro si mescolavano memoria geologica e misteri della nascita: le sue sfere, infatti, si aprivano per rivelare un interno a scaglie concentriche, come le tracce di una crescita geologica naturale. Era costante, insomma, la metafora di una memoria della terra e delle sue stratificazioni, come mostra in modo esemplare la sua scultura oggi in piazza Duca D'Aosta, di fronte alla Stazione Centrale di Milano, e fino a pochi anni fa collocata al centro della sottostante stazione della metropolitana.

Quando poi prenderà piede invece l'indagine sulle sfere, sarà quasi uno sbocco naturale l'approdo alla forma ovoidale: l'uovo, si sa, è il simbolo della nascita per eccellenza; allora, la sfera spaccata, oltre a mostrare un interno vivo, dà vita a un nuovo frutto, anzi a una piccola sfera, come un seme che a sua volta farà nascere nuova vita. Fortunato Bellonzi, nel 1979, aveva osservato come a monte della ricerca di Zazzeri si potesse collocare la lezione

di Lucio Fontana: i *Concetti geologici* di quegli anni, infatti, potevano avere un'attinenza, almeno iniziale e concettuale, con le Nature realizzate dall'italo-argentino nemmeno una quindicina di anni prima, alla fine degli anni Cinquanta. «La materia», scriveva Bellonzi, «si spacca a guisa di un frutto duro caduto dall'albero [...] e noi assistiamo allo spaccarsi del frutto in grazie dell'energia che lo scultore vi ha rappreso e ne ha lasciato esplodere». Sarà questa ricerca, infatti, che lo porterà alla Biennale di Venezia con una grande installazione dedicata proprio all'evoluzione della nascita e del formarsi della vita in natura.

Venendo infine all'inizio degli anni Ottanta, Zazzeri lascia da parte la metafora naturale per concentrarsi sulla traduzione simbolica di un problema esistenziale. È il momento delle "figure astratte dell'inconscio", di cui fa parte il grande bronzo oggi all'idroscalo. «Ho voluto prendere come emblema dell'uomo il parallelepipedo», scriveva l'artista stesso a commento di queste opere, «una figura che per se stessa si eleva nello spazio. Esso si squarcia, si decompone, ma nell'interno appare il suo Io raffigurato da un altro paralle-

lepipedo, però lucido, pulito, senza rughe, senza macchie; questa è la visione dell'inconscio: come dire che Dio non è fuori dall'uomo ma nell'uomo stesso».

Per Barletta, invece, queste opere segnano il passaggio all'"albero filosofico": in una lettura archetipica dell'opera di Zazzeri, il parallelepipedo-tronco arriva dopo l'inconscio-materia e l'uovo-sfera, con maggiore slancio e vocazione monumentale. È il momento, come ha fatto notare Francesco Poli, in cui Zazzeri elabora una spinta plastica verticale che può tradursi in germoglio vegetale o in metaforico getto d'acqua. La logica immaginativa, però, non è mutata rispetto alle sfere: rimane un rapporto fra interno ed esterno, fra una superficie esterna monolitica e un interno a scaglie di memoria geologica (2013).

La "preistoria" di Sergio Dangelo

Bisognerà scrivere, prima o poi, una *Breve ma veridica storia di Sergio Dangelo*, che rimetta insieme opere, documenti e incontri. Parlare di

lui, infatti, significa evocare uno dei personaggi più cosmopoliti del panorama artistico italiano, sia per i compositi addentellati di una cultura multiforme e scintillante, sia per la ricchezza dell'esperienza internazionale che questo artista ha condotto fin da giovanissimo (è nato a Milano nel 1932), dall'inizio degli anni Cinquanta in poi. Accanto alla pittura, e accanto anche al continuo alimento che l'esperienza intellettuale di Dangelo ricava dalla letteratura, bisognerà quindi tenere conto del ruolo di figura "cerniera" di questo artista fra l'Italia e il resto d'Europa, e in un'Europa in cui il francese era la lingua della cultura e la lingua delle avanguardie. «Una parlata veloce, colta», scrive di lui Stefano Soddu nei suoi *Ritratti di studio*, «e una vasta, raffinata cultura da letterato e pittore, rendono la sua conversazione una fonte inesauribile di informazioni di prima mano sulle vicende dell'arte e sugli artisti europei degli ultimi dieci lustri».

Già nel 1954, infatti, poteva vantare mostre personali e collettive in Italia, Belgio e Francia, ed era solo l'inizio di un lungo peregrinare per l'Europa, collezionando incontri con i principali maestri delle avanguardie artistiche

e letterarie, dall'incontro con André Breton ai rapporti col gruppo "Cobra" e, non ultima, la compilazione del manifesto dell'Arte Nucleare insieme a Enrico Baj.

Ma è quasi impossibile riassumere in poche battute gli incontri e le tappe del percorso di Dangelo. È impossibile anche dare conto dei numerosi incontri. Non basta nemmeno, forse, dire che è uno degli ultimi autentici surrealisti: la costellazione Sergio Dangelo è fra le più difficilmente incasellabili, se non a patto di darne un ritratto riduttivo e unidimensionale.

Una sorta di autoritratto intimo, però, è offerto dalla mostra antologica *Preistoria e giorni seguenti* fino al 29 giugno presso la galleria Scoglio di Quarto di Milano, dove l'artista ha raccontato, attraverso opere, manifesti e alcuni scritti, il proprio percorso sia creativo sia biografico. Un percorso, poi, che si potrebbe integrare con altre opere e altre occasioni espositive recenti, come alcune tele dedicate al ciclo di Isotta Guttadauro prestate alla mostra *Anni '70 addio* di Palazzo Reale di Milano della scorsa estate, o la piccola ma bellissima tela esposta da Francesco Tedeschi nella mo-

stra dossier *1963 e dintorni* presso le Gallerie d'Italia di piazza Scala, sempre a Milano: sono altri frammenti che vanno a completare questo quadro d'insieme, che prima o poi andrà dettagliato meglio.

Indubbiamente, come fece notare Guido Ballo, presentando la sua sala personale alla Biennale di Venezia del 1966, Dangelo ha contribuito più di altri al rinnovamento dell'ambiente italiano, facendolo uscire dalle secche del neocubismo e dell'astrattismo geometrico, facendo sentire «l'urgenza di un rapporto con la tendenza semantica». Questo rinnovamento, all'inizio degli anni Cinquanta, non poteva passare che per una poetica del segno, e i quadri di Dangelo di allora, del genere di quelli visibili a Casa Boschi di Stefano a Milano, lavoravano su questo tema riempiendo tutta la tela di una fitta trama di piccoli gesti circolari, quasi una scrittura sulla superficie. Il segno, però, non era né registrazione di un impulso emotivo né lavoro di costruzione spaziale in relazione al campo, ma una superficie priva di centro, in cui tutta la superficie ha gerarchicamente lo stesso valore all'interno del campo: un quadro da esplorare

con sguardo aptico, perlustrando la superficie palmo a palmo senza sosta, apprezzando l'andirivieni di tracce l'una sull'altra. Aveva già cominciato, allora, a mescolare le tecniche: la tempera con lo smalto, cui si aggiungeranno il collage, l'assemblaggio e altri tipi di interventi. In questo modo, proseguiva Ballo, Dangelo «ha contribuito a far superare il dissidio troppo esterno tra astratto e figurativo, portando a un clima di irrazionalismo non formale e dando valore all'attività psichica più segreta. Ma Dangelo si è anche opposto a ogni concetto di contaminazione, e ha sempre concepito l'arte come trasfigurazione della vita, attraverso il segno cromatico ridotto quasi a calligrafia. Da qui un amore per l'Oriente cinese e, a un certo momento, per i ritmi linearistici, che sembravano riecheggiare in modo inedito il clima da "Art Nouveau", col suo simbolismo che all'Oriente aveva guardato come fuga esotica».

Non sono convinto, a dire il vero, che quella di Dangelo fosse davvero una "fuga esotica" verso Oriente: per lui, maestro di Kendo per molti anni, quella cultura è qualcosa di profondamente interiorizzato, e non un'aggiunta

su una struttura già in sé autonoma. Lo zen, le discipline orientali, insomma, diventano qualcosa di strutturale del suo pensiero e del suo stile di vita e, non ultimo, del suo modo di avvicinare la pittura. Viene da lì, probabilmente, l'idea di liberare la mano nel tracciare i propri segni sulla tela, che si univa, naturalmente, alle pratiche dell'automatismo psichico surrealista. Tutto questo non impediva, ovviamente, di ottenere un quadro costruito in senso narrativo, come accadeva nei quadri del pittore cinese (ma residente a Milano) Ho Kan, che Dangelo conosce e stima da qualche decennio. Come nei dipinti dell'inizio degli anni Sessanta: messa da parte la ricerca sul segno libero e ripetuto meccanicamente, ancora figlio dell'Informale, Dangelo arrivava a una dimensione di racconto attraverso un segno galleggiante su uno sfondo disteso, anche se mosso pittoricamente. Ma la descrizione migliore di quel passaggio è data da Vanni Scheiwiller, uno degli interpreti più sensibili e intelligenti di quella stagione e di quella generazione di pittori: «Su una base, libera di terra senza racconto, precipitano forme, frammenti, avvenimenti magici e suggestioni.

Fino ai quadri assoluti dove il pianeta bianco, azzurro, argenteo domina la sottile linea dell'orizzonte» (in *Sergio Dangelo, mostra personale*, Milano, Galleria Annunciata, 10-30 giugno 1970). Ma l'editore milanese osservava soprattutto che in questo racconto irrazionale, fatto di segni liberi e di piccoli nuclei di pittura disseminati sulla tela, Dangelo faceva in fondo della poesia: «Contro il gioco della volgarità esistono ancora isole di poesia; qui gli avvertiti osservatori devono approdare. Per scoprire la gioia del dipingere, il segno, una chiara felicità: lo stupore in una imprevedibile dimensione del fantastico».

Non tutto, naturalmente, poteva essere previsto nel corso del lavoro sulla pittura: «l'opera» aveva scritto infatti Ermanno Krumm «nasce sfruttando ogni suggerimento di colore e di forma che si propone all'artista durante il lavoro. Il risultato suggerisce la libertà e l'inventiva della composizione» («Corriere della Sera», 25 marzo 1994).

Ma Dangelo non sarebbe stato un surrealista se non avessero fatto irruzione nella sua ricerca, come ha scritto Luciano Caramel nel 1986 (ripubblicato nel catalogo della mostra

allo Scoglio di Quarto), «proliferanti assemblages, fissati su piani di fondo, oppure anche liberi nello spazio, nelle loro valenze tridimensionali. Analizzandoli, andando cioè oltre la visione d'insieme, si può trovare di tutto: mollette per i capelli, portabiti, bottoni, lettere in plastica o legno, spille da balia, cartoni da birra o da torta, dentelles, chiodi, spaghi, frammenti di mobili, lesene, vetri, collane di plastica, molle di materasso, contenitori di fiale, coperchi di scatole di caramelle, pipistrelli in plastica, false squadre, forme per stampaggio varie, scampoli di seta, prove litografiche, calendari giapponesi, margherite artificiali, coltelli, palline da ping pong, scatole da datteri, elefanti in resina...». Era nell'aria, in Europa, il lavoro intorno all'oggetto, dalle esperienze dadaiste a quelle surrealiste. Come fa notare lo studioso, però, Dangelo non ama la definizione di "Ready-made": per i suoi lavori preferisce infatti quella di "Hand-made", evidenziando soprattutto l'aspetto manuale del lavoro di manipolazione degli oggetti, siano essi in aggetto dalla tela o collocati nei suoi teatrini, vere e proprie scatole delle meraviglie, figlie del lungo tirocinio dell'artista

con il collage surrealista, in cui si possono fare i più inaspettati incontri metaforici e oggettuali: è l'associazione insolita, qui come nella pittura e nella memoria organica insita nei suoi tratteggi e negli andamenti filiformi delle sue immagini, che guida il racconto. Eppure, osserva sempre Caramel, la sua è «una via al Surrealismo entro coordinate alla fin fine radicate nella nostra cultura: nelle scelte cromatiche, nell'equilibrio strutturale, nella razionalità (a dispetto di tutto) della relazionalità, nella medesima modulazione della fantasia, con cui certo Dangelo gioca, anche con divertita e irriverente irrisione, all'insegna d'una illogicità che è poi tale solo per chi non sappia cogliere i valori della poesia, ma da cui, volere o no, mai prescinde» (2013).

Una visita a Giancarlo Sangregorio

Feci visita per la prima volta allo studio di Giancarlo Sangregorio in un freddissimo pomeriggio di maggio del 2012. Conoscevo solo il nome e poche opere sue, soprattutto quelle

della monografia di Marco Rosci e i disegni dell'apposita monografia di Martina Corgnati, pubblicate entrambe dalla Libreria Bocca di Milano. Più volte, poi, avevo visto sbucare una sua piccola scultura fra i libri nella vetrina della Galleria Vittorio Emanuele, o negli scaffali in cui Giacomo Lodetti mischiava libri e opere d'arte. Erano anni a ridosso della collocazione di alcune sue grandi sculture al comune di Somma Lombardo, e non poteva passare inosservato il manifesto di quell'iniziativa in cui campeggiava il monumentale *Uniti da un iroko* del 1987, una scultura tanto misteriosa quanto pregnante del suo lavoro, con un titolo così insolito ed esotico da non poter essere dimenticato. Avrei familiarizzato solo qualche anno più tardi, invece, con il suo profilo nel primo volume dei *Ritratti di studio* scritto da Stefano Soddu e accompagnato dalle fotografie di Enrico Cattaneo.

Quando presi il treno per Sesto Calende per fargli visita, dunque, avevo un'idea, per quanto non precisissima, del lavoro di questo scultore ma, come troppo spesso succede quando si affrontano gli artisti più recenti, mi limitavo alle fotografie e alla piccola scultura:

un surrogato un po' scialbo, insomma, per comprendere un modo di lavorare che ambisce ai grandi spazi, alle piazze, e che trova nel monumento la sua autentica dimensione.

Avevo in animo, quando mi recai da lui, un progetto di interviste-conversazioni con gli scultori milanesi della sua generazione, in modo da costruire un documento corale che desse testimonianza di una stagione dell'arte a Milano e di una certa idea della scultura. Non voleva essere un nuovo *Autoritratto* sulla falsariga di Carla Lonzi, anche se l'idea del montaggio polifonico dei vari interventi mi affascinava: più che un flusso di coscienza, però, il mio sarebbe stato un accostamento di testimonianze mescolate fra loro, che sottolineasse i motivi ricorrenti, le idee in comune fra artisti fra loro linguisticamente lontanissimi. Era un progetto molto sofferto, continuamente rimeditato nella ricerca di una struttura sensata e coerente per quei contenuti, o di quelli che sarebbero dovuti essere i suoi contenuti. Non ne feci più nulla, poi, poiché diversi degli scultori che avevo preso in considerazione, tutti di quella generazione e tutti generalmente di area astratto-informale,

si erano congedati dalla vita terrena prima che potessi entrare in contatto con loro. Di quell'esperienza, però, mi rimangono le registrazioni della frammentata, divagante ma non banale conversazione con Giancarlo Sangregorio.

Non è stato facile intervistarli. Ci sono artisti, infatti, con un'innata attitudine meta-riflessiva che richiedono pochissimo sforzo all'intervistatore, perché il discorso segue una sua concatenazione ed è già pronto, o quasi, per essere trascritto così come la voce esce dal registratore. Poi ce ne sono altri, invece, il cui racconto salta continuamente da un discorso a un altro, che intendono la conversazione come una vera e propria chiacchierata, e che richiedono un intervento maieutico per indirizzarne il discorso. In generale, però, gli artisti vanno per loro conto: per quanto si cerchi di dirottarne il discorso con domande o considerazioni, proseguono per la loro strada per arrivare a quello che per loro è il nocciolo della questione. La rarefatta oratoria di Sangregorio andava in questa seconda categoria: tornai a casa, dopo qualche ora, dopo aver conosciuto Francesca, la giovane assistente che

ne segue da anni l'attività, con un certo numero di frammenti verbali da ricollegare in una sequenza logica e astratta. Eppure in quei frammenti non mancavano delle frasi concise come delle improvvisate folgorazioni. Mi rimase molto impresso quando, verso la fine del nostro incontro, Sangregorio mi disse che lui non si sentiva uno scultore, e che anzi non si era mai sentito tale: piuttosto si sentiva un architetto. La casa in cui mi aveva ricevuto, una grande villa appena fuori da Sesto Calende, era stata progettata da lui: aveva dato disposizione agli operai di come suddividere le stanze, di cui aveva pianificato la pianta e gli alzati, seguendo poi personalmente i lavori. Tuttavia, di fronte a tanta scultura intagliata con virile furore, mi sarebbe parso scontato dire che Sangregorio era scultore nel pieno senso della parola: una scultura "scolpita", come dice un mio caro amico pittore. Al tempo stesso, però, questa sua ricerca di forme, in cui pure era una concezione architettonica e progettuale (lo stesso *Uniti da un Iroko*, in fondo, reinventava il principio strutturale basilare dell'architettura, il portale, con tutti i suoi significati simbolici e costruttivi),

aveva una energia, un vigore che poteva persino fare contrasto con la figura minuta e un po' mingherlina del suo autore. Quando lo conobbi era già molto anziano, e i tempi delle grandi imprese di intaglio della pietra ollare erano archiviati nel passato; ma anche nelle foto d'epoca Sangregorio era un ometto piccolo di statura e di ossatura a confronto con i massi che sfidava traendone le proprie forme. Egli, infatti, apparteneva a quella razza di scultori che avevano imparato il mestiere da autodidatti direttamente nelle cave (per lui quelle della Valdossola), prima di approdare in accademia. Per lui, dunque, la taglia diretta della pietra e del marmo era un'esperienza diretta che poi sarebbe stata dirottata e guidata dalla lezione di Marino Marini a Brera. Non a caso, infatti, il lavoro di Sangregorio, secondo Luciano Caramel, «è della razza degli antichi lapicidi». Questo, secondo lo studioso, darebbe conferma del fatto che la scultura, richiamando Baudelaire, sia un'arte dei primitivi, cioè un'arte duratura, in cui è insita un'inevitabile arcaicità, fatta di un incontro-scontro con la natura che sovrasta l'uomo, ma che la mano umana cerca in qualche modo di

dominare. Caramel distingue infatti fra il «dar forma propria e nuova alla materia», tipica del nostro scultore, e il «modularla, cesellarla, accarezzarla».

Il percorso fino al punto di cui parla Caramel, però, sarebbe stato lungo e travagliato: stupisce un po', oggi, constatare che le sue prime mostre, fra 1951 e 1953, furono fatte insieme al compagno di studi Alik Cavaliere, e che entrambi avevano preso quella via del Realismo che gli aveva garantito l'approvazione di Mario De Micheli e Raffaele De Grada. È quella fase che Marco Rosci, nella bella monografia su questo scultore (Marco Rosci, *Sangregorio. Sculture 1943-1999*, Milano, Edizioni dell'Aurora-Libreria Bocca, 1999) faceva oscillare, in un apposito capitolo, fra *La figura romanica e la figura realista*. Romanico, secondo Rosci, è Sangregorio quando si rifà al Martini degli anni Trenta autore de *La sete*: quelle sculture, insomma, in cui la figura è sbozzata con brutalità, quasi fosse rimasta imprigionata nella pietra, come certi calchi degli antichi romani rimasti sepolti sotto le macerie di Pompei. Sarebbe stata una sperimentazione di breve durata, seguita immediatamente da

quella che Rosci definisce *L'inversione della forma*, mettendo a fuoco quel passaggio cruciale avvenuto fra il 1959 e il 1963, quando si verifica «il processo della fusione dall'oggetto figurale oggettivato all'inversione della sua intima struttura interno-esterno, ribaltando e come sviscerando l'intima essenza, il "negativo" della struttura plastica». È la fase prettamente informale della sua ricerca, «che ribalta ulteriormente il discorso plastico conferendo un corpo tridimensionale alla struttura interiore della forma». Alla forma piena, insomma, Sangregorio oppone la struttura che evoca il volume nei limiti esterni, ma contrapponendovi delle cavità profonde, come fosse lo scheletro della scultura, o una sua consumazione organica al punto da averla ridotta a un frammento. Ricordo uno scaffale di questi bronzi, in uno dei tre studi dell'artista a Sesto Calende: erano sculture laceranti, di fronte a cui poteva venire in mente il nome di Minguzzi (ma con più poesia) o, ripensandoci ora, quella della Richier. Erano certamente queste, in ogni caso, le opere presentate alla 58° mostra della milanese Galleria dell'Ariete, nel gennaio 1960, presentata da

Emilio Tadini, allora fra i critici più attenti agli sviluppi della Nuova Figurazione in uscita dal “manierismo” in cui era caduto molto Informale coevo. Tadini svolgeva anzi alcune considerazioni sul percorso di rapida maturazione dell’artista dalla figurazione in senso monumentale al figurale, ponendosi il problema del segno del suo «cristallizzarsi come simbolo psicologico». Lo scrittore comprende chiaramente che il punto di passaggio essenziale era dovuto anche a un cambio di materiale: «abbandona la pietra, forse perché gli propone troppo direttamente, in questo momento, il peso di un pieno inestricabilmente aggregato. Incomincia a lavorare componendo le strutture, frammento per frammento, con elementi di legno e metallo, cui alla fine la fusione in bronzo darà una stabilità più organica». Tadini, insomma, leggeva il processo creativo per spiegare la novità espressiva: l’intaglio avrebbe portato Sangregorio a una figura piena, massiccia, mentre l’assemblaggio di pezzi e di frammenti gli consentiva un’articolazione più complessa della figura: «lo spazio è integrato direttamente alla consistenza della figura. E questa consistenza non è più

risolta nella solidità (e nelle avventure) di una superficie esteriore: si stabilisce piuttosto nelle giunture più intime, nelle articolazioni più originarie di una nuova figura». Il problema formale, tuttavia, serviva a costruire una nuova modalità di racconto: non era un semplice cambio di tecnica e di procedimento, perché questa era necessaria a proporre contenuti più problematici, affinché «l'oggetto possa risolversi interamente nel suo significato». E il problema è sostanzialmente esistenziale: non è il solo gesto impresso sulla materia, ma una figurazione che vuole essere «anteriore ad ogni gesto, disponibile alla vitalità nella drammatica tensione dei suoi elementi costitutivi». Alla fine di questo percorso, però, era inevitabile un ritorno alla monumentalità, «ma una monumentalità di tipo completamente nuovo, definita dallo scatto di una struttura interamente intima e insieme pronta a spiegarsi in una corposità solidamente costruita». Deve essere di questo genere la “scultura in pietra” alta 85 cm in coda all'elenco delle opere esposte, che forse marca l'inizio di una nuova stagione, quella più connotata e conosciuta del lavoro di Sangregorio.

Da qui in avanti, infatti, comincia quella che Rosci, nel suo racconto cronologico dell'opera di Sangregorio, definisce *La simbiosi della materia*, in omaggio alla monografia dedicatagli da Luigi Carluccio nel 1978. Parole d'ordine del suo vocabolario scultoreo, da ora innanzi, diventeranno «incontro, incastro, abbraccio, compenetrazione fra pietre e legni soprattutto, ma anche fra granito e pietra ollare». Tutto questo significava per Rosci, in poche parole, una «padronanza assoluta dell'intimità organica delle materie e in parallelo del proprio immaginario formativo». Lo studioso novarese identificava infatti il filo conduttore della sua ricerca in «una gigantesca variazione su questo principio dell'organismo struttura interiore dei vari materiali costitutivi della forma scultorea, delle sue “radici” di volta in volta rielaborate per riaggregarle e riplasmarle in nuove entità e realtà spaziali, creando un panorama plastico di eccezionale ricchezza e varietà». Cominciavano dunque le prime compenetrazioni fra materie diverse, gli incastri tra pietre e legni, o fra pietre e altri materiali (persino il vetro all'inizio degli anni Novanta), come in un grande amplesso archetipale fra

materie che acquistavano una nuova vitalità proprio grazie alla loro compenetrazione di matrice remotamente surrealista. Per fare questo, uscendo dal dibattito fra figurazione e astrazione, secondo Caramel egli «coglie la potenzialità della varia articolazione di forme desumibili dal cubismo e dai suoi sviluppi, nonché dell'azzeramento semantico dell'astrazione più rigorosa: non cade però nella gratuità di tanto postcubismo nostrano né accoglie la scansione purista di forme autosufficienti; e neppure si lascia attrarre da dirette implicazioni nei processi produttivi, mirando a funzionalità meno provvisorie». Indubbiamente, accanto alla lezione cubista, la sua diventa allora una lunga marcia verso un certo primitivismo.

Non è privo di significato, infatti, ricordare accanto allo scultore il collezionista di scultura africana che ha viaggiato acquistando le opere di sua proprietà direttamente sul luogo, anche nei posti più sperduti del continente nero. Sergio Dangelo, anzi, in una sua recente testimonianza ricordava una visita a Sesto Calende in compagnia di Alessandro Passarè, il medico collezionista di arte contemporanea folgorato

dal “mal d’Africa” con una passione divorante. Giunti sulla collina, Dangelo ricorda delle sagome umane in controluce sulla soglia di casa: non erano uomini, ma silenti sculture lignee che vegliavano come custodi sull’uscio dell’abitazione.

Non sono molti gli artisti che collezionano arte extraeuropea con la sistematicità con cui Sangregorio ha riunito la sua collezione, fin quasi ad amarla più delle sue stesse opere. Era inevitabile, dunque, che attingesse da queste una ruvida gravità, una suggestione di primordio che ne avrebbe dovuto permeare tutto il lavoro: la scultura poteva così ricondurre alle origini sia del linguaggio sia della sensibilità umana e al suo immaginario originario. Proprio questo distingueva il suo lavoro “da architetto” che lavora il marmo da altre istanze della scultura astratto-geometrica che Sangregorio stesso criticava, nel nostro incontro, per un eccesso di dogmatismo: la geometria degli spigoli vivi doveva essere troppo assertiva per lui, e non gli sembrava congeniale al suo sbozzo grosso e ruvido delle forme. D’altra parte, aveva anche dichiarato pubblicamente di volersi staccare dal dibattito attivo e dalle

sue derive. Nella breve nota biografica (verosimilmente compilata da lui stesso) introduttiva alle due pagine dedicategli nel catalogo di *Alternative Attuali 3*, la grande mostra-saggio organizzata da Enrico Crispolti al Forte Cinquecentesco dall'Aquila nel 1968, si legge che Sangregorio «pur avendo lo studio a Milano e partecipando attivamente alle polemiche nel clima del dopoguerra, ritorna a cercare i blocchi per le sue sculture nelle cave o lungo i torrenti». Le montagne dell'Ossola, insomma, gli erano familiari, e questo diventava come un «ritorno a casa». Inoltre, «benché segua in quegli anni [i secondi anni Cinquanta] con interesse profondo le proposte dell'arte informale e sia soprattutto attratto dal clima da cui quelle proposte derivano, continua a elaborare gli elementi originari del proprio linguaggio». La critica si è spesa con slancio su questa stagione del suo lavoro, tanto che varrà la pena, un giorno, ripercorrere una storia ragionata della fortuna critica di Sangregorio. Per il momento basta ricordare uno dei più intelligenti interpreti della scultura contemporanea, Giuseppe Marchiori, che nel 1967 scrive la prima monografia importante sul lavoro del nostro

artista. A Marchiori non interessa affatto, o quasi, la preistoria di Sangregorio: ogni artista, infatti, si «manifesta completamente» solo in determinati momenti della sua carriera, e di questi bisogna tenere conto a prescindere dallo svolgimento filologicamente storico della loro carriera. Il critico veneziano era stato a Sesto Calende in visita alla villa dello scultore, ricordando le sculture sparse nel giardino, ma mettendo subito in guardia dal lasciarsi coinvolgere dal fascino di questo rapporto fra la scultura e il paesaggio: voleva prevenire la tentazione romantica di farsi sovrastare dalla natura perdendo di vista lo specifico valore della scultura in sé. Sangregorio, infatti, è vicino per lui allo “spirito della cava”: «ai blocchi di pietra», scrive, «si associa il pensiero di un primordio che va riscoperto nelle sue forme più autentiche, come un fatto vitale di origini ritrovate nella natura, spesso secondo la legge del caso o, talora, adattando l'immagine della materia, appena corretta nel suo esterno e scavata sulla superficie, secondo un tracciato grafico che ne modifica l'aspetto e la struttura».

Non avevo capito, in quel freddo pomeriggio

di maggio, cosa intendesse Sangregorio quando mi disse che nella scultura cercava la “luce”. Mi sarebbe stato più comprensibile se avesse fatto un tipo di scultura derivante da Medardo Rosso, o con un modellato vibrante e impressionista. Solo ora, a distanza, comprendo quale fosse la “luce” che secondo lui si sprigionava dalla materia. Me lo ha rivelato il breve saggio di Caramel, che, non a caso, è stato il primo e più acuto interprete moderno dell’opera di Rosso. Le sue sculture, scriveva, «reagiscono al variare della luce lungo il corso del giorno e della notte, introducendo ulteriori fattori di mobilità che con l’assolutezza dei volumi in pietra si coniugano, contribuendo ad effetti di sintesi degli opposti, da sempre a Sangregorio cari» (2013).

Alberto Ghinzani

la scultura “a luce radente”.

«Le sculture» scriveva un giovane Alberto Ghinzani in una breve dichiarazione di poetica «sono concepite, senza che ce ne accorgiamo, per essere collocate all’interno;

difficilmente riescono ad imporsi agli elementi della natura all'esterno. Mai come oggi le sculture hanno bisogno di uno spazio definito con cui misurarsi». Quando scriveva questi brevi appunti, pubblicati nel catalogo del Premio Lissonne del 1967, si trovava in una breve, anzi brevissima fase di collisione con le esperienze della Pop Art, che però sarebbero presto svanite lasciando poche tracce. Eppure, in quelle poche righe si ritrovano molti degli elementi utili a capire il lavoro che Ghinzani stesso avrebbe compiuto appena pochi anni più tardi quando, all'esordio degli anni Settanta, avrebbe raggiunto la prima stagione matura e connotata della propria ricerca. Quella stagione di cui rende conto la mostra della Galleria Marini, con una selezione di opere dal 1971 al 1987: due date che racchiudono una stagione cruciale del suo lavoro, di cui offre una penetrante panoramica, nel piccolo ma pregevole catalogo, Sandro Parmiggiani, cogliendo nel carattere e nell'opera dello scultore «il bozzolo tenace, non facilmente scalfibile, di interiorità che si cela dentro di lui, la perenne ritrosia, il desiderio latente di passare inosservato, di non imporre

la propria presenza, di muoversi in silenzio». Il critico, infatti, mette a fuoco con sensibilità quella «epifania di una forma che nella sua mente già germoglia, che lui intravede e sviluppa nelle sue sculture - qualcosa che allude all'involucro che difende e preserva», sottolineando come «il vocabolario di forme di Ghinzani si sia venuto sviluppando, attraverso un processo che è quello della gemmazione e della ibridazione, dell'associazione e del contrasto: forme quasi chiuse, steli, griglie quadrettate, archi, arpe, segni esili o spessi che vanno ad abitare lo spazio e si muovono secondo ritmi e cadenze che diventano presto la sua peculiare acquisizione».

Accanto al desiderio di un accostamento al paesaggio, in quel testo si accennavano altri problemi che l'artista avrebbe coltivato nel cinquantennio successivo. Ghinzani era ben cosciente, e non poteva non esserlo, che «una intuizione plastica non nasce mai disgiunta dal materiale in cui verrà realizzata», e che l'opzione di nuovi materiali e nuovi processi artistici si imponeva all'artista moderno come un'urgente necessità per uscire dalla gravità della statuaria. Era forte, nei suoi anni d'acc-

demia, il monito di Arturo Martini che la scultura era diventata “lingua morta”, intendendo una certa idea della statuaria come monumento monolitico e retorico, distante dall’osservatore e quasi soverchiante: spettava proprio alla generazione di Ghinzani, quella degli scultori nati nel corso degli anni Trenta, trovare nuove coordinate e recuperare, al contempo, quei maestri del passato che per i loro padri artistici, maturati nel “gusto dei primitivi”, non potevano destare interesse. Si trattava dunque, con un occhio al passato e uno a quello che succedeva in un momento di rapido e bruciante cambiamento, di tenere insieme gli stimoli e i problemi che poteva porre il contatto con Alik Cavaliere, alla scuola di Marino Marini a Brera, e la riscoperta di Medardo Rosso: non è un dato di poco conto, a leggere i colophon dei vecchi cataloghi, incontrare il nome di Ghinzani, sulla soglia dei quarant’anni, fra i promotori della prima grande mostra, alla Permanente di Milano nel 1979, che per merito di Luciano Caramel ricollocò Medardo Rosso nel suo ruolo di precursore della scultura moderna. E guardare a Rosso significava risalire la china

di un'idea di forma plastica più intima, ma ricca soprattutto di sollecitazioni epidermiche e di idee per una fenomenologia della scultura: una scultura frontale, sensibile alla luce, fatta di segno e di materia, e capace di includere l'ambiente dentro di sé. Non andrà dimenticata nemmeno una felice intuizione del nostro scultore quando, introducendo una retrospettiva dell'amico Umberto Milani, affermerà che tutta la scultura del Novecento andrebbe guardata "a luce radente": una luce che mette in evidenza le increspature, la materia più viva e più vicina alla propria vocazione di natura. Non poteva che nascerne una scultura di sensibilità quasi pittorica, tutta struttura, scarnificata fino all'osso. Sono le premesse utili per capire quanto la scultura di Alberto Ghinzani, di cui si sono date le definizioni più varie nel corso del suo sviluppo (scultura "alluvionata", "icone dell'assenza", "frammenti di cose taciute") si connoti soprattutto "per via di negazione": se ne riesce a enucleare una definizione, insomma, elencando quello che non è. La sua produzione, infatti, nega gli statuti di fondo della scultura o, meglio, della statua come organismo pla-

stico e volumetrico: porta nella scultura un'inedita idea di "fragilità", di una sofferenza anche della materia, traumatizzata, corrosa, per giungere a una poetica del frammento. In questo senso, la sua è l'opera che meglio si presterebbe a spiegare una linea di sviluppo della scultura "ferita", insieme a Ghermandi, al primissimo Trubbiani e alla stagione informale di Agenore Fabbri: una scultura che non possiede un limite esterno come una crosta di volume impenetrabile, ma che anzi nega l'idea di un volume tattilmente percepibile per trasformarsi in segno che al tempo stesso fende l'aria ma ne rimane ferito, che non avvicina la mano ma si lascia attraversare dallo sguardo, senza timore di mostrare le proprie piaghe come un corpo vivo e martoriato. D'altra parte, Ghinzani aveva vent'anni quando il MoMA inaugurò la mostra su *The new images of man* (1959), che in copertina recava il secondo grande amore da includere nella sua mitologia personale: Alberto Giacometti, su cui aveva compilato la tesi di diploma d'accademia, a Brera, seguito da Guido Ballo. L'incontro con l'opera di Germain Richier, che cominciava a circolare in Italia già alla metà

degli anni Cinquanta, avrebbe fatto il resto. Ma a Ghinzani stava a cuore, come si è visto, il problema tecnico della scultura e delle sue possibilità di linguaggio, una volta emancipata dalla schiavitù del bronzo o del marmo, di materiali che avevano già una loro “storicità”: già nel testo del 1967, infatti, enunciava la possibilità di usare la resina industriale come medium artistico, che avrebbe però usato in chiave informale solamente una quindicina d’anni più tardi. Già prima di approdare a quella via intermedia, in stretto dialogo con la pittura, costituita dalle resine degli anni Ottanta, dalle figure-ombre che si inoltrano nel paesaggio, infatti, Ghinzani aveva elaborato un proprio processo artistico che gli consentisse, come scrive sempre Parmiggiani, di «cogliere la bellezza segreta di cose dai più trascurate». Quelle cose vissute e marginali, anzi, non erano solo uno stimolo di cultura visiva, ma un vero e proprio elemento da prelevare e utilizzare per la costruzione dell’immagine. L’idea che la scultura non dovesse essere fatta necessariamente tutta d’un pezzo, in fondo, faceva parte della sua cultura visiva. L’artista stesso, in una conversazione del

2010, ricordava infatti, di un nonno artigiano che costruiva fisarmoniche, che ai suoi occhi si rivelavano, più che prodigi di tecnologia, dei corpi multiformi, compositi e polimaterici. Reinventando dunque il principio dell'assemblaggio e del riuso degli oggetti, infatti, Ghinzani riunisce materiali eterogenei ed extrartistici, prelevati dalla natura e dall'industria, per conferire effetti scabri e rugosi: basterà un velo di cera e un passaggio in fonderia per unificare quegli elementi, nel frattempo bruciati dal bronzo incandescente, per ottenere la scultura definitiva. Picasso, in questo, era stato un apripista, ma c'erano gli esempi più vicini di Cavaliere e Milani a offrire un suggerimento operativo. Ma l'uso che Ghinzani faceva di quell'assemblaggio andava in una direzione diversa dalla loro: rami e rovi, cordami e polistiroli o altre materie, infatti, non erano inseriti in quanto oggetti e per rimanere tali, ma diventavano strumenti base di un lessico astratto, fatto di steli e idee antropomorfe, in modo da circoscrivere un'idea del vuoto, uno spazio lasciato cavo da un'impronta invisibile. Questo non significava, però, che il ramo avesse perso la sua consi-

stenza di ramo e il suo rimando a un mondo naturale: non aveva più il valore iconico e oggettuale delle mele di Cavaliere, ma manteneva la sua intima vocazione formale e una forte allusione di natura. Un'allusione tanto forte che Carluccio, ricordato in catalogo, nel 1975 dirà che l'artista «evoca un paesaggio che è soltanto un fascio di muscoli lunghi, un fascio di nervi, un osso». L'artista stesso, proprio a questo proposito, mi diceva, sempre nel 2010: «con le steli volevo legarmi al paesaggio: dovevano essere degli oggetti che facessero da segnale, da simbolo dentro un paesaggio, e dovevano essere una sintesi di elementi di paesaggio. Mi ha sempre dato molto fastidio che allora questo venisse letto in rapporto al naturalismo di Arcangeli: io non ho mai guardato a questo, anche se la critica, e forse anche le gallerie che avevano le mie opere, cercavano di inserirmi in quel discorso. In realtà io ero interessato dai simboli della natura, che in qualche modo dovevano essere riuniti e legati a una struttura, a una immagine che facesse da contrappunto al paesaggio attorno. Non era quindi una imitazione ma una simbologia del paesaggio, una riduzione minima di

elementi di paesaggio dentro una forma astratta». Ritorna, in queste parole, la stessa preoccupazione del 1967 di una scultura in dialogo con un ambiente, ma non per imitazione mimetica, quanto immaginando la natura come lo sfondo più adatto in cui la scultura, come un totem, dovesse immergersi (o risorgere) come un drammatico emblema esistenziale: un monito, insomma, in cui memoria e natura coincidono, per evocare quel grande assente, interiormente diviso e unidimensionale, che è l'uomo del Novecento (2013).

Luce, modulo e cerchio.

Note su temi e critica della pittura
di Carlo Nangeroni.

Quando torna in Italia dagli Stati Uniti nel 1958, Carlo Nangeroni è un pittore informale, con un percorso di formazione inedito nel panorama della pittura lombarda. Nato nel 1922 a New York da emigranti lombardi, la sua istruzione artistica avviene però in Italia, frequentando fra il 1938 e il 1942 i corsi della scuola Beato Angelico e, allo stesso tempo, le

lezioni serali di Mauro Reggiani a Brera. Un'esperienza, quest'ultima, che rimarrà sempre impressa nella sua memoria, tanto che ancora negli anni Ottanta, alla domanda se si ritenesse o meno un artista lombardo, risponderà che poteva sentirsi legato a questo territorio, come anagrafe artistica, soltanto intendendo come "lombarde" le esperienze dell'astrattismo comasco e quella di Reggiani. La sua svolta informale, del resto, non aveva nulla a che vedere con l'avventura di segno e materia compiuta in Europa. Nel 1946, infatti, l'artista torna di nuovo in America, per rimanervi quattordici anni in un momento cruciale. Se nell'Italia della ricostruzione si fanno i conti con Picasso e si dibatte animatamente sulla congruità dei termini impegno e astrazione nella medesima ricerca, Nangeroni, oltre oceano, ha modo di fare delle esperienze eccezionali: a partire dal 1948 frequenta lo studio di Alexander Archipenko, allora a New York, e vede sul nascere l'action painting a date in cui in Italia ancora non si immaginava l'arrivo imminente in Europa della Scuola di New York.

Il pittore gestuale che Franco Russoli presenta

alla galleria Schneider di Roma nel 1959, dunque, si muove su coordinate autonome, in cui l'allora soprintendente di Brera riconosce «un impeto, spesso felicemente acerbo, [...] nella vibrante struttura dei quadri, che elimina ogni sospetto di costruzione culturale, di gusto. Eppure quale attenta meditazione formale, quale coscienza stilistica, sono testimoniate dalla messa a fuoco pittorica di un'immagine che sgorga, in primis, dalla foga di una tracciante "occupazione" grafica e cromatica della tela!».

Tutto questo, però, sarebbe durato poco: fra il 1957 e il 1960, infatti, Nangeroni avrebbe dato una sterzata radicale al suo lavoro in direzione di una geometrica e compatta chiusura del quadro, passando anche per l'esperienza del rilievo in assenza di colore: un tema, quest'ultimo, molto sentito fra Italia e Francia, a cavallo fra anni Cinquanta e Sessanta, alla ricerca di una via intermedia fra pittura e scultura che potesse restare nella dimensione del quadro, ma senza precludersi un dialogo con l'architettura. Sono però anni di accelerazione e di sperimentazione in cui la sua ricerca si trasforma nel giro di pochi anni,

fino a scoprire nel cerchio la propria forma preferenziale. Era stata una scoperta graduale, come racconta un importante testo recente di Raphael Rubinstein sul pittore: «Così l'artista stesso descrive la scoperta; non è arrivato alla sua griglia di cerchi in una volta sola. L'idea è nata dalla comprensione che il movimento che il suo braccio compiva mentre dipingeva era radiale. Che cosa sarebbe successo, si era chiesto, se avesse cominciato a tagliare la pennellata, a rompere le sue bande di colore leggermente piegate? Accorciandole e poi ricombinando questi frammenti radiali, dipinti ora con bordi freschi e superfici soffici, si era trovato presto a lavorare con serie di cerchi».

Da qui in poi, una ricostruzione del percorso di questo artista, per quanto succinta, non potrà fare a meno di tenere un doppio registro che segua l'evoluzione stilistica in accordo con la critica che su di essa si è esercitata. Ci si renderà conto, infatti, che l'opera di Nangeroni intercetta l'attenzione sia degli scrittori, ispirando l'inclinazione più lirica della scrittura d'arte, sia della critica di più o meno marcati interessi semiotici, sia di in-

tellettuali dagli interessi eccentrici ma capaci di tenere unite, con un unico filo conduttore emotivo e culturale, le più disparate esperienze espressive. D'altra parte, come fa notare ancora Rubinstein, non mancavano, in quell'avvio degli anni Sessanta, equivalenti letterari della ricerca di Nangeroni, che il pittore non conosceva, ma che mostravano una consonanza di intenti diffusa entro un certo ambito di cultura europea: «Curiosamente, nello stesso periodo in cui Nangeroni era impegnato nella costruzione dei suoi cerchi e griglie, molti altri che lavoravano in diversi campi creativi, cominciavano ad esplorare le possibilità di rigorose limitazioni formali. Nel 1960, per esempio, Raymond Queneau e François le Lionnais fondano il gruppo Oulipo, un insieme di scrittori e matematici il cui interesse era centrato su riduzioni di nuove e vecchie forme. L'anno seguente Queneau pubblica il suo *Centomila miliardi di Poesie*, un libro basato sulle variazioni matematiche e di testo di dieci sonetti. In musica, una nuova generazione di compositori stava preparando la scena per il minimalismo musicale». Il diagramma di questa evoluzione era stato

messo a fuoco in maniera efficace, dal breve scritto di Gillo Dorfles a introduzione della mostra personale presso la galleria milanese “il Parametro”, nel 1968:

Tale poetica è basata essenzialmente sopra un principio di serialità delle immagini attraverso il quale si viene organizzando il dipinto. Già a partire dall'inizio degli anni sessanta Nangeroni [...] aveva potuto ridurre i principi direttivi del suo operare alla costruzione di bande colorate, dalle tonalità tenui ma nette e limpide, che si alternavano e talvolta si sovrapponevano coprendo la superficie della tela.

In un secondo tempo le bande venivano assumendo un atteggiamento centripeto, trasformandosi in segmenti circolari e finalmente (attorno al 1963) in dischi giustapposti l'un l'altro così da costruire una trama continua.

Ebbene, è su questi dischi colorati - posti uno presso l'altro in serie regolari e parallele - che si è venuta svolgendo la successiva ricerca dell'artista. I dischi, in un primo tempo, furono circondati da singoli elementi lineari che formavano un tramite sottile tra l'uno e l'altro.

I tramiti poi si prolungarono in percorsi; e, successivamente, i percorsi acquistarono una loro va-

lenza autonoma e indipendente che sopraffaceva persino le singole entità dei dischi.

Il disco e il cerchio, dunque, sono gli elementi base di una grammatica di variazioni infinita, entro la quale si enucleano precise serie di lavori che si interrogano, di volta in volta, su alcuni temi e schemi di base cui Nangeroni darà una continua e rinnovata vitalità, risolvendo di volta in volta i problemi della luce e del movimento (e della percezione visiva di conseguenza) all'interno di una struttura fissa, modulare ma non inerte. Per arrivare a questo obiettivo, infatti, Nangeroni disegna molto: studia in quaderni e quadernini le composizioni che poi deciderà di dipingere, a lapis e matite colorate, con una vibrazione di segno che verrà poi trattenuta, riportata a rigore formale nel quadro. Eppure, quelle piccole notazioni, a cui Luigi Sansone ha dedicato un bellissimo libro riccamente illustrato, fanno capire che la sua ricerca non parte con riga e compasso, ma per prove di colore e di combinazione, con una freschezza di spirito e di invenzione che si alimenta continuamente nella verifica diretta e immediata: solo in un

secondo momento, poi, il pittore seleziona i motivi da riprendere su tela, fa i conti e le misure necessari alla sua traduzione su tela e li sottopone a un rigore normativo di precisazione più netta. In questa operazione, tuttavia, rimane intatta quella candida spontaneità su cui si appunta, nel 1965, la riflessione da parte di Michel Seuphor, il critico cui si deve il merito di aver fatto conoscere Mondrian in Francia, facendone il nume tutelare dell'astrazione geometrica: «C'est un esprit d'enfance, un monde refrâchissant dans le quel la géométrie se réinvente elle même. Elle se rit des disciplines et en imagine d'autres, uniquement pour les faire chanter. La voix est claire, pleine de candeur». La geometria di Nangeroni, infatti, non ha la durezza e l'assolutezza dogmatica delle ricerche costruttiviste, ma è votata a uno spirito musicale, come verrà scritto anche in seguito da altri, che forse potrebbe avere un suo precedente nelle ultime ricerche del Mondrian americano. Con il colore, infatti, Nangeroni crea movimento all'interno dello schema: se i cerchi si dispongono in una serie ripetitiva sulla tela, come un modulo replicato in forma e dimensione sempre iden-

tica, tanto da aver fatto pensare anche a un re-taggio dell'estetica della macchina, il colore crea un percorso visivo sulla tela. L'occhio, infatti, segue i raggruppamenti di colori e percepisce una dinamica all'interno della struttura, è attratto da alcuni centri focali che non lo inducono nella tentazione di leggere il quadro come se fosse una pagina da leggersi da sinistra a destra. Non a caso, infatti, la parola "scorrimento" e "percorso" ritornano di frequente nei quadri di questo momento, proprio per indicare che l'indicazione cromatica è una guida per l'occhio, una traccia di movimento. E nel fare questo, con accordi cromatici che non disturbano l'occhio, anzi lo distraggono da un eccesso di rigore e di durezza in cui talvolta cade la geometria, Nangeroni arriva a suscitare una sensazione di felicità per l'occhio, come dice sempre Seuphor: «Certaines de ces variations de Nangeroni me remplissent de bonheur. J'y navigue comme dans un univers à la mesure exacte de ma sensibilité. Les tonalités finement ordonnées dispensent l'euphorie comme une musique de chambre [...] où aucune mesure ne s'évade, et que l'on peut écouter longtemps

sans le moindre ennui».

È proprio a questa altezza cronologica, e su questa produzione, che comincia a interessarsi al lavoro di Nangeroni un allora giovane critico milanese, Alberto Veca (1946-2009), che ne seguirà gli sviluppi per oltre quarant'anni in maniera assidua e ragionata, come è frequente in quella critica che forma i propri principi teorici a stretto contatto con la pratica artistica. Risulta abbastanza evidente, infatti, come la riflessione sull'opera di Nangeroni abbia guidato Veca nell'elaborazione di alcuni principi teorici: si tratta infatti di due messe a fuoco simultanee, come si può riscontrare dalla bibliografia, in cui i saggi di carattere teorico si intrecciano, nel giro di pochi anni, con le presentazioni in catalogo e in rivista che il critico scrive per l'artista. Nel primo, brevissimo scritto che Veca dedica al pittore, nel 1970, si trovano riassunti tutti i temi che verranno sviluppati nel corso del decennio. È un testo di esordio, la prima presentazione ufficiale scritta dal giovane critico, ricorda il pittore, per una mostra in uno spazio di prestigio: il centro San Fedele di Milano. Ed è anche una mostra che prende avvio da

una collaborazione fattiva, come mostra il quadro con cui si apre il catalogo: una *Ipotesi (percorsi ritmici) poema tableau, testo di A. Veca (parole-elementi-plastici integrali)*. Merita però rileggere per intero questo breve e poco noto testo, non incluso nella raccolta degli scritti critici di Veca degli anni Settanta:

L'ipotesi di Carlo Nangeroni è progetto di realtà, costruzione e nello stesso tempo poesia, immagine allusa, presente, palpabile ed ancora incerta, discreta, tessuta in un sistema di evidenze accattivanti, che sembrano esaurire ed invece sono preludio, indicazione per una immagine ulteriore, un senso nuovo scoperto dopo esser entrati nel tessuto e nei ritmi di una logica che è conformità ed insieme superamento di essa.

Questo vuol dire deporre la presunzione di conoscere anticipatamente gli effetti di una operazione seriale, la soddisfazione dei giochi conformi e consueti a cui ci si è abituati e che voglion dire per lo spettatore passività, acquiescenza o distacco.

L'ipotesi riconoscibile è altro da questo: il voler indicare l'immagine più che esplicitarla lascia l'ambito della regola personale, della discrezione lirica per diventare poetica ed argomento formale.

Allora, in forza di questa sintesi, l'astrazione perde

il carattere di puro gioco d'alchimia piacevole, asettico ed assente; perde la neutralità dell'oggetto "inventato" e superfluo, per acquistare una attivazione e dire questa attivazione che è dramma.

In Nangeroni progetto formale e progetto estetico ed infine funzione e progettazione umana, ma i tramiti non sono forzosi né un termine si sovrappone od è preponderante nei confronti degli altri.

L'immagine è riflessione e pretende questa riflessione che è presa di coscienza autonoma, liberazione.

L'interesse di Veca, dunque, si concentra soprattutto sugli aspetti strutturali dell'immagine e sul modo in cui questa viene "costruita" attraverso il linguaggio: più che un problema squisitamente formale, insomma, la sua preoccupazione è di messa a fuoco, come è stato notato da Claudio Cerritelli ed Elisabetta Longari, della dinamica autonoma del linguaggio, da intendersi come realtà indipendente da referenti esterni. Attraverso il lavoro di Nangeroni, come di altri pittori, insomma, Veca chiariva un'idea di pittura come processo che porta dagli elementi di base della grammatica pittorica al quadro finito e irrelato. In

questo senso, infatti, la pittura poteva essere uno strumento conoscitivo, perché consentiva di problematizzare i presupposti della visione senza preoccupazioni di “relazioni” con la realtà. Si muove in tal senso, ad esempio, il testo scritto tre anni più tardi per la presentazione della mostra alla Galleria Ferrari di Verona, nel dicembre 1973. Veca rileva una analogia fra il codice plastico e quello verbale, poiché costituisce un suo lessico di segni visivi e una grammatica, una sintassi che ne ordina la disposizione. Tuttavia, osserva Veca, il suo è un codice senza referente: la giustapposizione di elementi geometrici, in altre parole, non rimanda a nient'altro che a se stesso.

Tuttavia:

L'occhio esperto alle geometrie impossibili, l'occhio di oggi addomesticato alle astuzie grafiche ed ai materiali più spericolati, trova nella pittura di Nangeroni un punto di contraddizione, il disorientamento di fronte a una poetica che sfugge alle usuali regole del gioco. Le ragioni di questo ‘non vedere’ sono forse da cercare nel carattere assoluto del codice, nella sua capacità di ordinare coerentemente l'intera superficie pittorica, le di-

namiche che in essa avvengono e nel suo essere scoperto, palese.

Tutto lo spazio è partecipe della costruzione del quadro. Nangeroni, infatti, scompone la superficie in moduli, quindi non determina uno spazio gerarchico degli spazi tra le figure e lo sfondo: «I dischi possono porsi come trama unita, di cui una parte viene attivata, oppure come un reticolo, anch'esso sensibile, entro cui avviene il dramma». Infatti:

Il tema di Nangeroni è cogliere, all'interno di un processo evolutivo, un punto di equilibrio in cui sia ancora presente la partenza, divenuta matrice, ombra di una presenza, ed in cui ciò che è in movimento si fissa, catturato dal suo stesso porsi equilibrato, mai giunto al suo ultimo traguardo possibile. Vive la composizione di un passato, visibile, e di uno sviluppo prevedibile, a volte anche indicato, comunque mai esaustivo delle possibilità.

Veca però mette in guardia dal rischio di classificare la ricerca di Nangeroni come squisitamente ottica: il pittore «costruisce il suo movimento indicando il punto di partenza, accompagnando a volte con sovrapposizioni

di colore successive, il percorso dell'elemento dinamico. Il percorso effettuato, il punto di partenza e quello, volutamente provvisorio, di stazione, sono parti di un sistema generale in cui nessun luogo risulta privilegiato nei confronti degli altri».

Una successiva messa a fuoco viene pochi anni dopo, ancora su “Gala International” (72, giugno 1975). Qui il critico mette in guardia dal collocare il pittore nel solco della nuova pittura e del discorso, intrapreso da diversi pittori, di riflessione sugli strumenti del mestiere: rispetto a queste istanze, infatti, Nangeroni si è sempre chiamato fuori, difendendo la propria autonomia, ed è estraneo a una certa «parsimonia espressiva, al ritorno tautologico della tela come tela». È molto attento, però, al problema dell'oggetto-quadro, cioè del campo pittorico come oggetto di un'esperienza percettiva. Si stavano affacciando, qui, le idee espresse poco più tardi in un saggio uscito due numeri dopo, sempre su “Gala”, intitolato *L'opera come dimensione oggettuale*, (“Gala International”, 74, novembre 1975), che si modellava su tre esempi di pittura come arte del costruire: Nangeroni, Bru-

samolino e Miro Cusumano. In questo scritto, l'oggetto è definito come categoria materiale, opposta a una concezione spirituale dell'arte: è artificio, dunque, e non natura, come recitava il titolo di un importante libro di Dorfles del 1968. Veca fa qui una distinzione fra oggetto artigianale e oggetto tecnologico, precisando che le arti plastiche rispondono alla prima categoria in opposizione alla seconda. E dal momento che l'opera artigianale non cerca referenti nella natura, il piano della rappresentazione è bidimensionale e non finge di essere altrimenti che questo. In questo discorso, il lavoro di Nangeroni esemplifica l'idea della tela come campo operativo per una invenzione modulare che si conclude nei limiti della tela: la composizione non è matematicamente definita, ma si articola per variazioni. Il modulo, quindi, è un elemento di base per un lavoro che non replica quella figura in modo ripetitivo, anche se il quadro è risolto attraverso una operazione meccanica. Veca si stava interrogando a tutto campo sui modi della comunicazione visiva, sull'autonomia dell'operare artistico come dimensione conoscitiva e sul concetto di serie, fatta per

selezione e combinazione, come base della comunicazione, come dirà chiaramente nella relazione *Sul concetto di serie*, al Secondo Symposium del Centro internazionale di studi d'arte costruttiva, a Varese, nell'agosto del 1977.

Cade qui in mezzo, prima del terzo scritto di questo tritico anni Settanta di Veca su Nangeroni, la piccola monografia curata da Vanni Scheiwiller, al numero 67 della sua "Arte moderna italiana" delle edizioni All'insegna del pesce d'oro (1976). Un piccolissimo libro, come era tipico nello stile di questo singolare intellettuale-editore milanese, che antologizza per la prima volta il percorso dell'artista dal 1954 al 1975, dall'informale alle compenetrazioni ritmiche ai primi cerchi, segnando anche il passaggio, intorno al 1964, dalla pittura a olio a quella ad acrilico: dalla pittura a corpo, insomma, alle velature e all'esattezza grafica dei nuovi colori. È questo passaggio, forse, che permette un intensificarsi dell'interesse per i rapporti di luce, che Cesare Vivaldi, nella sua *Lettera a Carlo Nangeroni* che introduce il volume (un racconto in versi della storia del pittore), spiega in senso atmosferico, ricor-

dando le comuni esperienze nella casa di Calice, in Liguria, dove il pittore ha fissato la propria dimora estiva nel 1964, su consiglio di Emilio Scanavino: «Carlo, quante volte abbiamo visto il cielo / annuvolarsi per zona, noi stando / (io e te e Mary e Simona e Fabio e David e Micol) / sulla soglia della tua casa di Calice, / e sciarpe di pioggia pendere / dalle nuvole, col sole / che le penetra a tratti / ora qui e ora là. / Sono così i tuoi quadri / d'oggi: un continuo / rabbrivire di luce / trascolorante verso un orizzonte / invisibile. / E c'è una forza che continuamente sospinge / chi guarda, oltre l'altalenante moto / dei cerchi e delle strisce luminose / e oltre...». Una suggestione di cultura visiva affascinante, e che costituisce un unicum all'interno della fortuna critica di Nangeroni: un piano di lettura molto congeniale a Scheiwiller e alla sua inclinazione letteraria nel tradurre, anche attraverso l'editoria, le suggestioni dell'arte moderna.

Un tono leggero, insomma, ben lontano dalla impegnata lettura che stava conducendo Veca, che pur ricordando il volumetto Scheiwiller, nella presentazione per la Galleria Beniamino

di Sanremo, nel luglio 1976, vi si appoggia solo parzialmente, proseguendo in realtà un proprio discorso, che parte da un generico riferimento (è lui stesso a definirlo tale) alla dodecafonia, proponendo un rapporto arte-musica spogliato di psicologismi e di implicazioni ermetiche, preferendo porre la questione su un piano strettamente funzionale. Rifarsi a Schönberg, in questo caso, consente di tornare sulla questione della serie, anticipando una riflessione che Veca avrebbe approfondito, poco dopo, nella già ricordata conferenza di Varese dell'estate 1977. Nei primi anni Settanta, infatti, Nangeroni aveva abbandonato la composizione del quadro secondo uno schema centrale per adottarne uno, appunto, seriale. Proprio per questo, in chiusura del suo testo, il critico definisce questa pittura «un modo di intendere l'espressione artistica [...] di natura 'contrappuntistica', dialettica nei confronti del materiale specifico dell'opera stessa, e nello stesso tempo costruttiva, esempio di conoscenza». Ma dentro questi temi, il suo lavoro, osserva Veca, veniva a costituire un'indagine sui temi basilari della pittura come luce e movimento:

le indicazioni di tempo e di luce, qui, non si sovrappongono a un disegno dato, cioè non sono aggiunte su una dinamica di linee di forza; al contrario, sono proprio queste indicazioni a strutturare il quadro e a conferirgli una continua variazione.

Non interessava molto il critico, però, il problema della luce, cui fa cenno solo di sfuggita, sebbene fosse molto presente già a partire dagli anni Settanta (lo attesta la poesia di Vitaldi) nella ricerca del pittore, che dichiara apertamente le origini di questa sua ricerca, rievocando l'antica amicizia con Reggiani, in un'intervista di Alberto Schiavo del 1982:

certamente non è costruito il mio astrattismo [...] sulla linea dell'arte concreta o del costruttivismo storico. Lo dice il fatto che io lavoro sulla trasparenza. La luce costituisce il mio massimo interesse, ed è un elemento esterno alla via maestra del costruttivismo storico. Il colore diventa secondario perché la luce lo distrugge attraverso la "visibilità" e la "trasparenza".

Il tracciato a dischi è uno schema fisso, è sempre lì fermo, mentre varia ciò che gli si sovrappone. E su cui opero sempre in piena libertà, secondo

una mia sensibilità della psicologia della percezione. Ma tutto s'inserisce su ritmi e iterazioni, su un tessuto continuo che potrebbe esternarsi anche fuori dal quadro... forse ricerco una mia musicalità assoluta, ch'è armonia costante di ritmi.

Era un tema portante, questo della rifrazione luministica, proprio a partire dalle *Scansioni ritmiche* della metà degli anni Settanta, in cui l'artista giocava il ritmo compositivo proprio su un leggero trascolorare tonale che potrebbe avere un lontano precedente nelle *Compenetrazioni iridescenti* di Giacomo Balla: se nelle ricerche degli anni Sessanta il movimento a scorrimento era dato da raggruppamenti di dischi del medesimo colore secondo un percorso che si snoda sulla tela per indicazioni tonali (e vi ritornerà, con un nuovo approccio, dalla metà degli anni Novanta), negli anni Settanta e Ottanta il movimento dei dischi e delle righe verticali che percorrono la tela longitudinalmente come un fitto incannucciato, scorrendo le une sulle altre, sarà non solo sul piano ma anche in profondità, con effetti di avanzamento e arretramento delle singole sfere a seconda del tono e della scansione, ma

anche per il suo intersecarsi con il motivo verticale. Sono queste, è bene ricordarlo, le opere con cui viene invitato, nel 1986, nella sezione *Colore, aspetti della ricerca cromatica organizzata* della Biennale di Venezia (dove era già stato invitato nel 1972, ma soltanto per la grafica). Nel prosieguo Nangeroni tornerà su un lavoro di tinte piatte e colori più accesi, lavorando su una tavolozza timbrica e con schemi più liberi, preoccupandosi meno del problema seriale. I dischi rimarranno ancora legati a uno schema di disposizione ortogonale, ma senza la necessità di dipingere materialmente tutta la serie per intero come in una vera e propria catena di montaggio: i dischi, ora, sembrano affiorare dal fondo in maniera polifonica, simultanea, come illuminazioni galleggianti ancorate in un punto preciso del quadro, ma che manifestano la loro presenza solo con una improvvisa apparizione. Sono entrate in campo altre dinamiche e altri giochi di variazioni sul tema, e altri schemi, più semplici ma più netti, a muovere le strutture. Fa in tempo a vedere questo cambiamento Vanni Scheiwiller che parlerà di *Tele pensate e temi felici in coerenza*, nella sua rubrica domenicale de «Il Sole 24 Ore»

(26 febbraio 1995): «L'iterazione dell'elemento circolare, la serialità, può dare l'impressione di monotonia, dominata però sempre da un'impeccabile eleganza, dalla luce e dal movimento». Ma l'editore dei piccolissimi "libri inutili", come egli stesso amava definirli, non trascurava un'altra acuta e penetrante testimonianza sulla pittura di Nangeroni, quella di Giovanni Maria Accame, che meglio di tutti è riuscito a chiarire la consistenza e la dinamica luminosa di questa pittura, in poche frasi con cui si può degnamente chiudere questo saggio:

La luce, in quanto fenomeno di stretta attinenza della percezione visiva, è questione che riguarda, nel suo primo apparire, la conoscenza sensibile, corporea. La luce di questa pittura, pur avendo ovviamente le proprie radici nel visibile, è riformulata da un procedimento interno che ne modifica sia l'apparenza che la sostanza. Il pensiero la pensa e cioè la confronta, la valuta, l'immette in uno spazio di elaborazione da cui discenderà un'idea e contemporaneamente un sentimento della luce. Questa luce è diventata altra.

Nota bibliografica.

L'intervista a Carlo Nangeroni qui ricordata è: Alberto Schiavo, *Carlo Nangeroni astratto moderno*, «La provincia», 20 luglio 1982. I testi di Alberto Veca degli anni Settanta si possono leggere nella raccolta di scritti dell'autore *Della costruzione. Scritti di Alberto Veca sulla pittura. Anni Settanta*, a cura di Claudio Cerritelli ed Elisabetta Longari, Milano, Archivio Alberto Veca, 2011; a questa silloge, però, manca il brevissimo scritto per il centro San Fedele qui ripubblicato per intero. Nello stesso catalogo di quella mostra (aprile-maggio 1970) si può rileggere l'intervento di Gillo Dorfles del 1968, in seguito molto citato ma solo in forma frammentaria. L'articolo di Vanni Scheiwiller sul pittore, debole traccia di un rapporto assai più intenso, è invece nella raccolta di suoi articoli *Il taccuino della domenica*, Milano, «Il Sole 24 Ore», 2000. Prima di questo, però, va ricordato il volumetto della collana "Arte moderna italiana" di Scheiwiller: Cesare Vivaldi, *Carlo Nangeroni*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1976. Il saggio di Giovanni Maria Accame, invece, è *Temi e variazioni*

di Carlo Nangeroni, Pordeonone, Sartor, 1993. Sui disegni preparatori di questo artista, preliminari alla pittura, si deve fare riferimento al raro volume, magnificamente stampato, di Luigi Sansone, *Diario di idee*, Milano, Silvia editrice, 2006. Merita una lettura, infine, il denso e brillante saggio di Raphael Rubinstein, *Carlo Nangeroni: un'arte di sfumature modulari*, in *Carlo Nangeroni*, edited by Raphael Rubinstein, catalogo della mostra (New York, Esso Gallery, 15 giugno-29 luglio 2006), Brescia, Shin edizioni, 2006, pp. 13-15 (2012).

Bibliografia.

- *Giancarlo Ossola. Pittura di contaminazioni*, “Archivio delle Arti”, gennaio 2010.
- *Franco Francese*, “Galatea”, giugno 2012.
- *I cieli di Giancarlo Cazzaniga. Premesse e storia*, in *Giancarlo Cazzaniga. Naturalia*, catalogo della mostra (Parigi, Orenda art International, 24 novembre-16 gennaio 2012), Milano-Parigi, Cortina arte edizioni-Orenda art international, 2012.
- *Un libro su Renzo Ferrari e tre scritti di Emilio Tadini*, inedito (giugno 2013)
- *Corollari della pittura “dipinta”*, in Giancarlo Cerri, *La pittura dipinta. Le mie quattro stagioni*, introduzione di Rossana Bossaglia, postfazione di Luca Pietro Nicoletti, Milano 2011.
- *Ruggero Savinio alla Galleria Nazionale d’arte Moderna di Roma*, “la Biblioteca di via Senato”, aprile 2012.
- *Elena Mezzadra*, presentazione mostra (Milano, Università Bocconi, 2 maggio 2011)
- *Enrico Della Torre e Valentino Vago. Intorno a due cataloghi ragionati*, “Titolo”, II (XXII), 4 (65), estate/autunno 2012, pp. 37-39.
- *Della Torre alla galleria Marini*, “Milano Arte Expo”, aprile 2013.
- *“Nudo davanti alla pittura”*. *Racconto e scrittura di Mario Raciti*, “la Biblioteca di via Senato”, luglio/agosto 2013.

- *La “guardabilità del nulla”. Claudio Olivieri a Riva del Garda*, “la Biblioteca di via Senato”, settembre 2013.
- *Walter Valentini*, “Milano Arte Expo”, maggio 2013.
- *Grazia Varisco. L’arte della piega*, “Milano Arte Expo”, settembre 2012.
- *Franco Zazzeri all’Idroscalo*, “Echecheira”, settembre 2013.
- *La “preistoria” di Sergio Dangelo*, “Milano Arte Expo”, giugno 2013.
- *Una visita a Giancarlo Sangregorio*, “Milano Arte Expo”, luglio 2013.
- *Iconografia della forma ferita. Alberto Ghinzani e la scultura “a luce radente”*, “la Biblioteca di via Senato”, ottobre 2013.
- *Luce, modulo e cerchi: note su temi e critica della pittura di Carlo Nangeroni*, in *Colleoni proposte d’arte presenta Carlo Nangeroni*, catalogo della mostra (Bergamo, Colleoni Proposte d’arte, Bergamo, Colleoni Proposte d’Arte, 2012, pp. 7-16).

Disegno in copertina di Stefano Soddu
Finito di stampare nel mese di novembre 2013