

IL MILIONE

BOLLETTINO DELLA GALLERIA DEL MILIONE

146

NUOVA
SERIE

20 novembre 1986 - 6 gennaio 1987 - MILANO - Via Bigli 19 - Tel. 781590 - 780879



DORAZIO
TURCATO

PINELLI
VERNA

CELESTE
MIRESI

ENERGIA
E
LIRISMO



Il Milione

La mostra inaugura il 20 novembre 1986 rimarrà aperta sino al 6 gennaio 1987 con orario 10-12,30 e 15,30-19,30 tutti i giorni escluso la domenica e il lunedì mattina.

Ma, guarda caso, provocatoria e temeraria ancor oggi. Infatti, quando si disturba lo stile si disturba sempre anche la forma; anzi il problema antico della forma. E questa, in quanto tale, s'inscrive nel dibattito della storia e nella "tragedia" positiva o negativa della comunicazione. D'altra parte, l'identità della forma è, fin dal '46/'47, il punto di coesione degli allora giovani Dorazio, Turcato, Accardi, Attardi e Consagra, Guernini, Perilli e Sanfilippo.

Di quale forma si trattasse è presto detto. In primo luogo non era quella idealistica né quella immobilizzata nella purezza di tipo parmenideo; in secondo luogo si trattava di una forma d'intervento e di contrasti dialettici e non di pacificazioni estranianti; in terzo, ma non ultimo luogo, essa rappresentava una netta presa di posizione anticonformista nei riguardi dell'insorgente zdanovismo.

In ultima e sintetica analisi, il formalismo di quei giovani altro non era che l'esperienza sulla e della forma.

Ma, siccome l'esperienza consiste nella dialettica tra il soggetto e il mondo (l'immersione dell'essere nello spazio), ne consegue che la forma astratta dei Dorazio e dei Turcato altro non era se non la forma concreta della coscienza. Appunto coscienza della forma nel senso transitivo e insieme intransitivo del genitivo.

Ma questa forma doveva essere in tensione, caricarsi di energia; insomma farsi carico di quell'energia che la coscienza assumeva su di sé in quanto volontà di "essere nel mondo", nel momento stesso in cui si voleva "essere nell'arte". Altrimenti non si potrebbe parlare di coscienza. Solo in questo modo, d'altra parte, la forma può coincidere con la prassi operativa, con la metodologia del linguaggio e con le strutture del dipingere che riordinano, amplificandole, le sensazioni e le emozioni dell'esperienza. E questo il taglio attraverso cui io "sento" il Dorazio, di allora e di sempre.

Quando Turcato pensa al Tintoretto di San Rocco dice che "tutto è giocato formalmente su costruzioni di movimento" e che non vi rintraccia alcuna espressione drammatica né, potremmo aggiungere assieme a lui, alcun apparato naturalistico di racconto. Questa "costruzione del movimento" mi affascina e mi entusiasma. Vi sono implicite le frequentazioni di Balla, da una parte; ma dall'altra, anche la grande lezione di Cézanne attraverso la chiarezza di Venturi; l'aver capito Picasso, senza cadere nell'equivoco del dopo-Guernica, e l'aver inteso la superficie spaziale di Matisse.

Da sempre Turcato ha compreso che costruzione e movimento non si elidono e che questo è uno dei segreti di un certo Picasso. Si tratta di non tagliarsi camminando sulla lama del rasoio.

Una mostra come questa, che, nel numero di sei pittori, propone il lavoro di tre generazioni di artisti senza peraltro legarle nel gioco ambiguo e a volte finalizzato delle "parentele", una mostra come questa, dicevo, non può che proporsi come pulsionalità, emblematica convergenza di echi e di stati d'animo, sintesi di una molteplicità di segni che qui vengono evocati nella consapevolezza di un diario. Mi ritrovo dunque a sillabare i termini di "energia" e di "lirismo" attraverso le trame di una pittura che ha una storia, ma che oltrepassa la logica del tempo; e di un'altra più giovane (se la pittura avesse mai un'età) che ha un tempo ma non possiede ancora una storia, se non limitata all'interiorità.

D'altra parte, mi domando anche quale sia la collocazione di "energia" e di "lirismo"; se si tratti di termini specifici ad un contesto linguistico concreto o non appartengano invece alle categorie dello spirito. Ma forse in questa domanda, che non ha risposta che non sia un'affermazione di coincidenza tra i due poli, consiste il cuore stesso della mostra: la sua occasione e la sua ragione di essere.

È straordinario il fatto che un pittore come Dorazio, in anni in cui l'organicità del linguaggio, in continua ma circolare trasformazione, era stata messa duramente in crisi, proponesse un'arte astratta quale sintesi dell'espressionismo, da una parte, e del costruttivismo dall'altra; del surrealismo e del realismo. Sintesi che non poteva avvenire se non nell'esperienza dello "stile", parola difficile da pronunciare allora, in pieno 1953.

E certo, come Duchamp nel "Nudo che scende le scale", Turcato ha dimostrato di saperlo fare in tutto il suo percorso creativo.

Ma la costruzione coniugata con il dinamismo innesta ben altri parametri. Come Dorazio attraverso la pratica metodologica del linguaggio costruisce un quadro astratto che presuppone una dimensione "altra", mentale, che non si conclude nella superficie della tela, così Turcato costruisce un'opera che apre ad una nuova scala visiva, in cui è necessario "forzare i colori", al fine, si direbbe, di affondare oltre o dentro la superficie della tela, laddove si vada a perdere il punto d'orizzonte dei piani e ci si proietti in una dimensione immaginifica.

Se Dorazio tenta e raggiunge, da grande umanista dell'era moderna, la congiunzione tra elemento retinico e percezione dello spazio concreto, o, per meglio dire, raggiunge la simbiosi tra l'energia cromatica in "superficie" e la pulsionalità lirica dello spazio affiorante dalla trasparenza del colore, da parte sua Turcato porta a coincidere l'esperienza alchemica della materia con l'emozione coloristica della retina. Dorazio "tortura" sempre la bipolarità Seurat/Cézanne; Turcato affronta quella Picasso/Matisse. Sia l'uno che l'altro iscrivono il proprio lavoro in questa dialettica e, come tutti i grandi umanisti che la storia ci presenta, non smetteranno mai di voler ricomporre ciò che si presenta diviso. O forse è più esatto affermare che, alla maniera di Cézanne e Degas, si tratta di pittori "classici".

Quando un'artista mi dice che un piano non deve galleggiare mai "in superficie", né mai sprofondare una volta per tutte in profondità, allora penso che questa pittrice non vuole raccontare naturalisticamente, ma "inventare" la pittura. E infatti Miresi, se mai si lasciasse andare alla narrazione, lo farebbe solo per raccontarci come la pittura si sedimenta, strato su strato, nel tempo della coscienza magica dell'essere. Nessun artista della sua recentissima generazione culturale si prova come lei nella costruzione di una pittura che sia pulsionale, e dunque dinamica ed "energica", e al tempo stesso immobile e lirica.

È possibile accordare Gauguin con Cézanne, Degas con Munch, Van Gogh con Matisse? La risposta affermativa della Miresi colloca questa pittrice nella posizione della classicità, ricercata in una configurazione sotterranea e primigenia della forma. La sua pittura ci suggerisce che non c'è spazio che non scaturisca dal piano, e che i 360 gradi non sono il risultato di una rotazione, ma di una perdita, di una doppia valenza della superficie. Da un altro punto di vista, ci segnala il fatto che la forma nella sua massima definizione è sulla soglia dell'assenza, e che il pieno e il vuoto non vanno declinati sul ver-

sante della metafora ma su quello dell'emozione.

È straordinario come un'artista lavori "à plat", e con tanta ostinata radicalità, per farci toccare quasi con mano il polmone dello spazio. Infatti la coscienza del mondo coincide per lei con l'esperienza e il "prender forma" dello spazio in quanto energia concreta ed evocazione lirica. Il massimo della semplificazione, come ad esempio l'uso sovraccarico dei primari, si congiunge alla raffinatezza di calure ed acidità improvvise che raggelano o infuocano il pigmento.

Se Turcato vuole giungere ad un colore "inventato", mai esistito, insorge ed epifanico nello spazio, il bersaglio della Miresi consiste invece nell'"inventare" uno spazio inedito nel corpo primario del colore di sempre.

"Il mio colore deve essere tattile; deve costringerci a toccarlo": così afferma Pinelli fin dal '75. Proviamoci a riflettere. Prima di tutto il suo principio di tattilità risponde sempre ad un impulso di appropriazione. Inoltre tale attrazione sembra derivare da un'energia che la pittura cede allo spazio circostante; infine questa stessa energia non ha altra finalità se non quella di mobilitare i codici del linguaggio e d'infrangere la separazione tra l'occhio (mentale) e la mano (fisico).

Perciò si delinea uno statuto del linguaggio che ricerca la totalità e che ritiene che l'esperienza si configuri come dipason della percezione e della sensazione.

Mentre altri artisti hanno "ridotto" la pittura alla primarietà del segno, Pinelli traduce il segno in forma primaria appunto la forma del segno, capace di vivere disseminata nello spazio e capace di alterarne la staticità.

Infatti, anche quando apparentemente il suo segno/forma si dispone secondo la logica dell'archetipo architettonico, lo scopo non è quello di analizzare o ricostruire uno spazio; ma è invece quello di restituirlo alla libertà lirica dell'assoluto attraverso l'energia compressa del frammento.

Il blu, sarebbe meglio dire l'azzurro, ha per Cezanne un ruolo specifico. Mentre il giallo e il rosso sono i colori della massima sensazione retinica, il blu rappresenta la componente spaziale: appunto l'aria, il respiro la coscienza dello spazio.

Il giallo e il rosso sono per lui i pigmenti che caratterizzano la bidimensionalità della superficie; il blu invece racchiude e sintetizza la tridimensionalità sferica. La dialettica tra la superficie della tela e lo spazio si delineava dunque anche attraverso i colori primari, che,

La straordinarietà della pittura di Verna è presto detta: esso non si adagia né si adagia sui modelli nomadi della contraddittorietà, ma si avvale del principio di contraddizione come di un'energia di liberazione interiore, inalienabile pulsionalità della pittura e del soggetto nella sua esperienza del mondo.

L'energia e il lirismo di una pittura astratta che ricerca in sé stessa le proprie ragioni di essere e il proprio statuto di creatività transitiva, dal '47 ad oggi, attraverso almeno tre secessioni.

La rivendicazione di autonomia operativa e il taglio con gli equivoci post-cubisti, da un lato, e con quelli naturalistici, dall'altro, aveva contrassegnato l'origine dello straordinario sviluppo creativo di artisti come Dorazio e Turcato. Se quella secessione passava dunque all'interno del territorio della pittura, con strappi anche dolorosi, una seconda, sviluppatasi dalla fine degli anni sessanta alla metà dei settanta, si trovava invece a dover ribadire i parametri della pratica pittorica nei suoi elementi primari, in un contesto culturale attento soprattutto ad altri media e ad altre connotazioni dell'arte. Si trattava di una secessione accorta, obbligata a valutare passo dopo passo il proprio percorso creativo.

Verna e Pinelli sono due esempi tangibili di un'operatività che ha saputo "resistere", se così si può o si deve dire, e rinnovarsi alla luce di una coscienza operativa del "fare pittura".

La terza e ultima secessione in ordine di tempo è quella di questi anni, insorta alla fine del 1982 e via via rinfancata nei propri vettori di ricerca.

È quasi superfluo insistere sul fatto che a quella data non poteva che essere frutto di grande convinzione il fatto d'incamminarsi in un contesto di pittura astratta e concreta (come dir si voglia), riportando l'attenzione su una nuova e rinnovata progettualità.

Sorprendeva il fatto che questo panorama nascesse attraverso un processo di riduzione e coincidesse con il raffreddamento degli apparati narrativi che avevano conquistato l'ufficialità del mercato e del sistema dell'arte.

In altre parole, nella pittura di artisti come Celeste e Miresi, e in altri della loro generazione culturale, decade il racconto e ritorna in luce l'interesse per i problemi strutturali e specificamente linguistici dell'arte.

Oggi la situazione si presenta con presupposti e risultati di evidente originalità, capace di riprendere un dialogo dialettico con la tradizione

così stando le cose, maturano la passività retinica dell'impressionismo fin dentro la soglia dell'esperienza attiva, fisica e mentale dello spazio.

Perciò la breve pennellata blu di Cezanne penetra sempre tra quelle gialle e quelle rosse, incorporandole in una visione del mondo che non è solo quella dell'occhio.

Un autore come Celeste si dimostra non solo incantato da una simile problematica, ma addirittura capace di ostinarvisi spostando il vettore dell'argomento. La sua dialettica si sviluppa tra il colore che viene steso sulla superficie e il colore steso in quanto materia: forse dovremmo dire "il colore della materia".

Se per Dorazio la spazialità si nutre di una sostanza mentale e per Turcato si alimenta di una immaginifica, per Celeste essa risiede nello spessore luminoso della materia, quasi racchiusa in un bozzolo. Se per Miresi la profondità si colloca nell'alterabilità della superficie, per Celeste essa vive solo in un rapporto inalienabile con i materiali del mondo. Il colore è il raggiungimento di uno scavo, lo spazio è ciò che ne deriva.

È ancora esatto affermare che la storia dell'arte ci propone due grandi filoni espressivi, entro cui tutte le esperienze pittoriche possano venire raccolte? Cioè un'area del disegno e della forma e una del colore e della luce?

Può darsi, se c'intendessimo, tutti assieme, sul significato da attribuire alla parola "forma" e alla parola "luce". Ma siccome, forse, intorno a questi due concetti c'è stato e ci sarà sempre un'affascinante Babele, allora ogni collocazione contraddice la riva su cui sembrava essere approdata.

Ce lo conferma Claudio Verna, che in tutta la sua ormai lunga e felice storia di pittore sembra proprio aver voluto sottolineare quanto sia lirica e conturbante la labilità di una simile linea di demarcazione. Nei primi anni settanta Verna "disegnava" la superficie ma, invece di approdare alla forma, il suo "disegno" rivelava una ferita luminosa, profonda e tagliente, nella distesa compatta della superficie.

Oppure svolgeva la funzione di svelare la prassi stessa del dipingere e le stratificazioni del colore. In ultima analisi il "disegno" decifrava un campo su cui si sviluppava un'azione.

Di forme nemmeno la traccia.

Nei lavori più recenti Verna privilegia la luce in presa diretta; però il colore si arricchisce di sotterranee ambiguità, di una "malata" nostalgia. Si tratta di un recupero di certe tematiche informali? In parte sì; ma in buona parte affiorano embrioni di immagini, alla deriva nello spazio, che fanno pensare più all'apparire di fantasmi onirici nel groviglio dell'automatismo segnico che alla "mondanità" del colore.

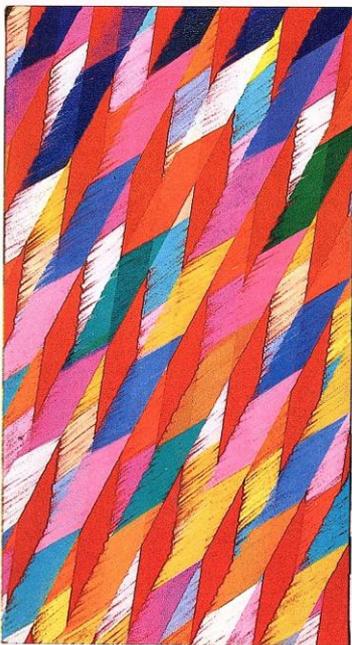
della pittura, incidendovi con il diritto di proporsi in quanto "altra", portatrice di "differenze" sensibili ai valori della storia e non a quelli stratificati dello storicismo.

Mi accorgo adesso che un "diario" può diventare una proposta, un progetto, una rilettura storica. È ancora un diario, forse; ma è già qualcos'altro, spero.

Ottobre 1986

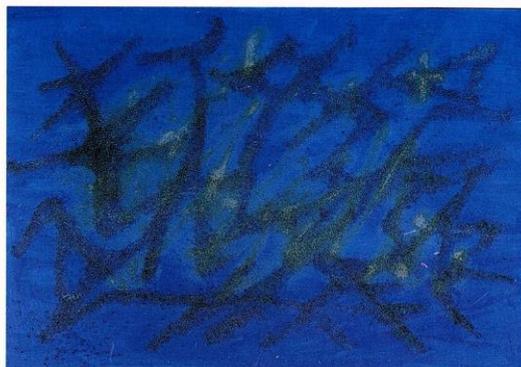
Giorgio Cortenova

PIERO DORAZIO - Nato a Roma nel 1927. Risiede a Todi.



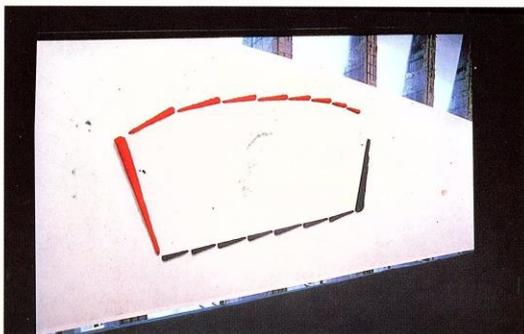
CON-FORME II^o - 1986

GIULIO TURCATO - Nato a Mantova nel 1912. Risiede a Roma.



CANGIANTE BLU - 1983

PINO PINELLI - Nato a Catania nel 1938. Risiede a Milano.



PITTURA - 1986

CLAUDIO VERNÀ - Nato a Guardiagrele (Abruzzo) nel 1937. Risiede a Roma.



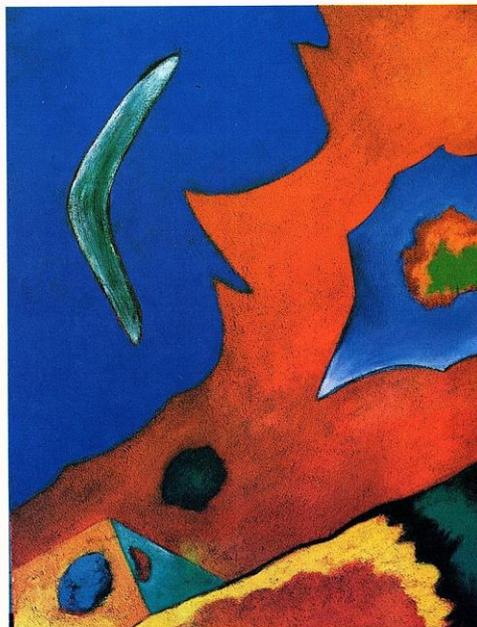
LABIRINTO ROSSO - 1985

ANGELO CELESTE - Nato a Campobasso nel 1954. Risiede a Bologna.



METEORE - 1984

MIRESI - Nata a Verona. Risiede a Verona.



S/PAESAGGIO XYZ - 1986