

A C C A R D I C E C C O B E L L I
N I G R O P E R I L L I R O S S A N O
S A L V A T O R I S C I A L O J A
T U R C A T O V E S P I G N A N I

A R A Z Z I



FRANCESCO MOSCHINI

La Pittura come pretesto

L'autoriflessione, nella quale sembra attualmente impegnata l'arte contemporanea, investe sempre più le tecniche stesse del proprio costruirsi spingendosi a sperimentare forme e modi del comporre ormai dimenticati. Se questo è un problema che interessa la storia delle tecniche, che non sono solo le tecniche di produzione manuale o artigiana, ma anche e soprattutto le tecniche di riflessione, comprensione e creazione artistica, è forse opportuno sottolineare come lo spregiudicato e astorico rapporto con la storia sia la caratteristica prima dell'arte contemporanea. Il segno che caratterizza allora l'operazione condotta da Marina Zatta nei confronti di un selezionato numero di artisti contemporanei è evidentemente negativo, mentre sottolinea ulteriormente proprio quella distanza dalla tradizione rispetto alla quale si pone formalmente in modo mimetico, fino a che l'opera non si afferma in quanto *perversa*. Due elementi emergono come peculiari: la denuncia della produzione artistica come pre-testo (ma un pretesto a cui viene di fatto a mancare il testo) e dunque nella sua sostanziale vanità; lo slittamento del significato fino al vero e proprio tradimento del testo nella *riproduzione* tecnica. Esasperata la circolarità, e quindi la perversione del meccanismo creativo, attraverso la scelta di opere che negano l'oggetto stesso quale proprio contenuto, il luogo problematico della ricerca di Marina Zatta sembra potersi cogliere nella spirale lungo la quale il gesto negativo persegue la negazione, in un gioco (ed è significativo l'annullamento della personalità artistica, quasi una sorta di narcisismo rovesciato, che spinge la propria «fedeltà» all'opera, fino a riprodurre la firma dell'originale) che si vuole infinito. Infedele, quanto più finge fedeltà, lontana, quando più sembra vicina, M. Zatta pone il tradimento a fondamento dell'evento creativo, perché indubbiamente nulla è più lontano dall'originale della sua riproduzione, basti solo pensare alla tecnica che, all'ampiezza ed alla rapidità delle campiture, sostituisce il lento e attento riempire il vuoto a piccoli punti, o, ancora, il suo smussare se non omogeneizzare i contrasti e le differenze delle singole personalità, ricondotte alla sua legge. Per quanto possa sembrare paradossale tutta l'originalità della sua opera è

nella perseguita «rinuncia» all'originalità, solo che la tecnica, storicamente definita, e i materiali di riferimento, accuratamente scelti, nell'incontrarsi fanno corto circuito e reciprocamente denunciano la propria inattualità. In particolare la tecnica dell'arazzo pone esplicitamente il problema della riduzione, che rende il testo più astratto, e contemporaneamente quello della scelta di una analoga, che non potrà mai essere uguale, scala cromatica. Si tratta dunque di una reinvenzione e reinterpretazione del testo originale, che si colloca anche in un suo tempo rallentato di sola riflessione che non dà spazio ad alcuna emotività o irruenza. E l'operazione appare tanto più crudele quanto più tende al nulla, alla parola taciuta perché ciò che si vorrebbe dire è proprio ciò che non si può dire. L'arte viene salvaguardata in quanto memorizzata, in quanto trasformata immediatamente in ricordo e l'artista è colui che conserva e trasmette quanto nel prestissimo del moderno è destinato al rapido consumo, quanto, dalle moderne tecniche, può essere riprodotto ma non compreso e, in questo, falsificato più di quanto non lo sia nella coscienza di colui che, pur stravolgendolo, ne intende il senso più profondo. Ma la sensazione di «disagio» che si prova dinanzi a questi lavori decontestualizzati e fatti propri nasce invece dal velo che stendono, impercettibile, sull'originale, fino a farci scoprire un altro Baj, un altro Perilli, un'altra possibilità di essere dell'opera che si rivela aperta, ricca di infiniti percorsi possibili che solo distrazione e pigrizia rendono impraticabili.

Ma ciò che trovo più sorprendente è la presa di possesso del proprio tempo, la resistenza che l'artista pone, e s'impone, in una tecnica più simile ad una tecnica di meditazione nella quale lo stesso atto del pensare si annulla e il pensiero si fonde con l'opera. E se il riferimento all'originale si impone qualora si voglia storicizzare e l'artista e la sua opera, questo diviene superfluo per fare spazio a quanto è invece proprio di M. Zatta, uno stile particolare nel quale il crudo e disincantato sguardo sull'impotenza dell'arte si incontra con il profondo amore per la stessa, con la nostalgia per un mondo, che è ormai storia, in cui proprio questo scambiarsi del dipinto e dell'arazzo aveva un senso e una ragione. E di quel mondo allora soltanto evocato che cosa resta se non la nostalgia per una condizione erratica denunciata dall'opera stessa, dalla sua indecifrabile apparte-

nenza, dal suo sottolineare distanze e lontananze anche se non si scoprirà mai da chi o da che cosa. Un lavoro quindi quello della trasposizione dal bozzetto preparatorio all'arazzo finito, che si presenta come interrogazione continua cui fanno eco raggelati silenzi e non certo per l'imbarazzo delle mediazioni necessarie quanto per un trattenuto respiro di fronte alla scoperta del vuoto incolmabile che separa oggi ed ormai per sempre ogni ambita intenzionalità progettuale dalla sua improbabile effettualità. Ed è proprio l'esasperazione dimensionale dell'opera rispetto al proprio modello di partenza, quello che nella tradizione classica era il «cartone» disegnato, ad aprire la serie delle interrogazioni sul rapporto tra l'artista che progetta l'opera come elaborazione in vitro, pur prevedendone il suo successivo ingradimento, ed il paziente lavoro di trasferimento che, per non farsi semplice trasposizione meccanica dovrà tradire l'opera, strapparla al suo ideatore e poi ricondurla al puro limbo di una evocata appartenenza, alternando fedeltà e tradimenti, aderenze ed allontanamenti, semplificazioni ed esasperazioni formali e cromatiche, il tutto in un instabile equilibrio tra interpretazione e reinvenzione. Ed è allora per sfuggire al rischio di una semplificatoria esecuzione che M. Zatta si è imposta una così rapida incursione nel contemporaneo, nei suoi più diversi e contrastanti aspetti, anziché restringere la rosa degli artisti cui far riferimento. Quel suo costringersi alla variazione continua, piuttosto che ad una ripetizione differente, le ha permesso quel suo disinvolt e disincantato procedere senza inibizioni e timori reverenziali, sino a ricondurre nella sfera del «banale quotidiano» quel divertito intreccio tra enfasi dell'opera e la sua riduzione a semplice montaggio di attrazioni diverse, di puri materiali. È possibile allora intravedere, nel doppio livello espositivo degli arazzi esposti in mostra, nel sottile distinguo tra i nomi degli artisti che compaiono nell'invito e quelli che, pur presenti in mostra, non figurano nello stesso, una sorta di vagheggiato percorso che procede dalla estrema complicazione formale ad una asettica rarefazione, come sembrerebbero indicare i nomi messi in evidenza, cui fanno da contrappunto, come puro piacere del testo, se non come puro piacere della pittura, le altre dissonanti presenze, esaltanti nelle loro accensioni, debordanti nel loro vitalismo. Il rigorismo dunque se non la «terribilità» della pittura sembrano individuare la costrizione cui M. Zatta affida la «negatività» del-

la sua riflessione sul moderno, ma il vuoto abissale che si rivela in quel suo alzare il velo di Maya, sembra costringerla a riservarsi quei chiassosi cantucci poetici, quasi fosse ancora possibile pronunciare parole poetiche da contrapporre alla paura del vuoto. In questo senso vanno letti allora la caricaturale ironia tipica dei personaggi di E. Baj che l'arazzo tende ad enfatizzare nella loro condizione di marionette, lo squadernamento che riduce l'immagine ad impronta nella disseminazione di E. Tadini, la tensione a trasbordare oltre della trattenuta frantumazione di T. Maselli, l'ambigua messa in scena di quel teatro intimo di G. Fioroni, oscillante tra la vocazione all'en plein air ed un affastellato banchetto della memoria, infine, l'euforico azzardo meccanicista cui ci ha da tempo abituati, con le sue disinvolte incursioni nei territori della pittura d'avanguardia, l'onnivoro P. Echaurren, con le sue ossessioni classificatorie.

Ma se gli arazzi degli artisti più sopra citati rappresentano all'interno del lavoro di M. Zatta il versante più trasgressivo, proprio per il loro porsi come licenze e momenti di disinibita passionalità, per i seducenti richiami della pittura, certo quelli invece che sembrano nella loro articolazione, più legati ad una traccia teorica già individuata che è quella che procede, per successive riduzioni, dalla massima concentrazione alla più sofisticata rarefazione, non per questo intendono rinunciare alla spettacolarità delle loro qualità pittoriche. Anche se la struttura compositiva, l'aderenza ad una più vincolante idea del fare pittura, quel loro rinunciare a farsi accattivanti per più stringate questioni di metodo sembrerebbero dover togliere loro ogni ridondanza visiva, proprio per il loro attestarsi su una continuità di tipo linguistico piuttosto che narrativo, pur tuttavia gli arazzi degli artisti evidenziati, quasi a restituire una più omogenea geografia culturale nel dispersivo panorama odierno, si impongono per la durezza e la perentorietà delle loro istanze teorizzanti. Se si eccettua il virtuosistico ed insistito lavoro che da all'arazzo di R. Vespignani il sapore di un doveroso omaggio per aver proprio lui avviato M. Zatta in un itinerario quasi iniziatico all'interno della pittura e che ribadisce, proprio con il suo permanere nell'alveo della migliore tradizione, la propria eccezionalità, rispetto alle scelte figurative della Zatta, tutti gli altri lavori presentati sembrano indicare insospettite volontà di rimandi e di reciproci

intrecci, sino a far scoprire insolite continuità e sguardi incrociati pur tra generazioni diverse. Il frammentismo cosmico di T. Scialoja lascia ancora avvertire tra quelle galassie del segno non solo la vitalità gestuale ma anche la fissità misuratrice dell'impronta. L'espansione a macchia d'olio di G. Turcato continua ad inseguire l'orgiastica euforia del colore, sino a fissarlo nella sua instabilità, come tenda nel deserto, o a ricucirlo per punti così come si ricostruiscono immagini misteriose in un cielo stellato.

Lo stesso animismo sembra permeare le attuali «espansioni» di M. Nigro dopo anni di ascetiche e calibratissime misurazioni fatte di impercettibili variazioni nel campo visivo. Gli arazzi di C. Accardi e di A. Perilli sembrano privilegiare la chiarezza di un concetto ribadito proprio attraverso la riproposizione di una delle tappe delle loro felici stagioni creative, alla ricerca dei labirintici meandri del pensiero la prima, dei più reconditi rapporti di armonia e di equilibrio in un universo inteso come pura struttura il secondo. L'evocato pampsichismo dell'arazzo di B. Ceccobelli poi, con i suoi affondi bituminosi, con il suo inquietante animismo, sembra enunciare che la materia è tutto ritrovando una straordinaria pittoricità che si era andata rischiosamente diluendo, quasi a diventare slavata. Ma sono proprio i più giovani G. Salvatori e M. Rossano a raffreddare i toni di troppo devianti entusiasmi riportando ad una pittura che con la sua verità e la sua realtà sembra ricordarci che si tratta pur sempre e soltanto di un «infinito intrattenimento», il primo con la lucida messa in crisi di ogni pretesa scientifica, provocata nelle sue ambigue «restituzioni», il secondo con il vuoto abbacinante del suo «far chiaro» quasi ad impedirci di andare oltre.