

# IL COLOSSEO LA TERRA IL CIELO

## La Metafisica a Roma nel 1987



AAM./COOP. ARCHITETTURA ARTE MODERNA ROMA



CESARE TACCHI, «Le Porte», galleria La Tartaruga, 1968

FULVIO ABBATE

La Metafisica a Roma nel 1987

Il linguaggio pittorico della Metafisica, nel suo cammino storico di accrescimento poetico, segue i segni che suggeriscono un'idea del presente nella memoria delle figure dell'arte; invia sullo spazio dell'opera un silenzio che aspira alla meditazione e al rompicapo, si mette in viaggio nelle ore inabitate, e lascia ai rumori del mondo la forma smussata dell'eco. Così manifesta la propria indole filosofica che *fa* il mondo grazie al mondo stesso.

Ancora adesso vuole dislocare sulla tela, come monumenti, la sostanza e gli attributi dei pensieri, e agisce transazioni di oggetti dall'oscurità delle confezioni alla chiarezza tentata del discorso espressivo. Infine racchiude nel medesimo luogo rappresentativo ciò che altre opzioni linguistiche manterrebbero nella mnemonica letteraria. La Metafisica, di fatto, non vuol bene al mondo sino alla fine: lo abbandona quando dovrebbe cominciare a spiegarne la natura storica, ossia porlo in relazione conflittuale con gli acidi delle contraddizioni sociali. Nondimeno continua a manifestargli l'affetto della curiosità intellettuale, per ricostruirlo, fuori dalla natura, nell'artificio culturale: vagliando una dopo l'altra le cose che circoscrivono la «solitudine dei segni».

«L'opera d'arte Metafisica è quanto all'aspetto serena, dà però l'impressione che qualcosa di nuovo debba accadere in quella stessa serenità e che altri segni, (...) debbano subentrare», così De Chirico ne introduce i sintomi rivelatori.

Ciò che potremmo chiamare il «nuovo metafisico», in effetti, diviene lingua attraverso le interazioni di quei segni che appartengono a insiemi differenziati tra loro per valore d'uso concreto e destino espressivo: il pane e la lettera, la cornice e il segnale della freccia, l'arco e la nuvola...

Questo stato d'animo non decapita l'essenza semantica degli oggetti, ma trae supplementi d'anima dalla loro referenzialità: in tal modo ogni cosa giunge al tempo silenzioso del rebus; un interrogativo sul mondo che rinuncia alla deriva ludica, al riso, al sarcasmo narrativo, ma accetta l'incombenza di un nuovo evento nascosto senza ancora nome. L'opera metafisica non pronuncia però la parola, per farlo deve rinunciare alla condizione prepifanica e dimenticare la «stanchezza dell'infinito». Preferisce quindi prendere in consegna le cose del mondo e amministrarle con un proprio formulario figurale. Si tiene accanto anche la malinconia pomeridiana e domenicale, e, diversamente dalle altre avanguardie, non manda all'attacco del segno la cavalleria pesante ma usa i servizi discreti dei genieri che fanno brillare le piazze nella «lussuria geometrica».

Nel percorso artistico romano degli anni Sessanta la traccia metafisica ha espresso il raziocinio poetico nel colloquio tra le sedimentazioni culturali profonde e le impazienze della contemporaneità. Si pensi alle finestre e agli obelischi di Festa; ai ruderi con la nuvola e il Colosseo di Pascali; alla ricostruzione dei «Mobili nella valle» fatta da Ceroli; agli oggetti irreali di Gnoli. Ma la traccia continua nelle investigazioni sull'immagine segnaletica condotte da Sergio Lombardo, Cesare Tacchi e Renato Mambor della «Mano sul paesaggio». Penso anche ai contributi ulteriori di Laura Grisi, di Franco Angeli e di Fabio Mauri: il più propenso a concepire — con Lo Savio e Uncini — la trascendenza del dato fenomenico nel discorso sull'«schermo». Lo stesso Mario Schifano, pur nella asciutta irrequietezza formale e progettuale, può essere chiamato in causa col ciclo di dipinti dedicati all'architetto utopista, Etienne Boullée.

Seguendo questa traiettoria la presenza della «Porta bianca» e della «Porta nera», realizzate da Cesare Tacchi nel 1967, assume nella mostra il valore storico-poetico della mutazione estetica dei contenuti metafisici. Un progetto che Tacchi ha scandito con eguale puntualità nelle grandi cornici realizzate con materiali e stoffe sintetici; e che riguarda anche dipinti recenti presieduti dalla poetica dell'assenza nella costruzione figurale.

Tra gli altri segnali vicini che testimoniano un uso dialettico del richiamo all'identità

culturale voglio ricordare l'effigie di un dipinto del 1984 di Giorgio Pagano: «A mio padre Futurismo e a mia madre Metafisica», e la targa progettata da Mauro Biuzzi per la casa parigina di De Chirico, nella forma ellettica che richiama il motivo dello sguardo si legge: «Bisogna mettere l'occhio in ogni cosa».

Nessuno degli artisti presenti in mostra vuole ricostruire il mondo e *toutes les images* attraverso un'idea filologicamente museale del reliquiario metafisico. Grazie a tale consapevole dimenticanza affermano l'assimilazione di un nodo essenziale del pensiero pittorico del 900. Né si deve leggere il loro lavoro sotto lo sguardo esclusivo della soggettività ritrovata: proprio la sosta che operano nel linguaggio in questione dimostra il bisogno di un rompicapo algebrico e innamorato, costruttivo e divagante sulle figure che rendono la pittura luogo del mondo.

ANTONIO CAPACCIO chiede all'immagine le armi della meditazione sul pensiero dominante dell'Assenza. È un pensatore notturno per indole e predilezioni culturali, inquieto come il convalescente di cui parla Nietzsche nell'attesa che ritorni lo stato di grazia. Capaccio trasferisce le proprie impazienze mentali nelle architetture di pannello. Gli è prossima la ricerca di un'ipotetica monumentalità dei sentimenti profondi che si dispongono nel discorso artistico come categorie: il pensiero, la forza, l'ascolto, la superbia... Così il pannello asseconda il concetto della lussuria geometrica e, in quanto termine iniziale della rappresentazione figurale, consente di rivelare ciò che l'immagine non nomina. All'interno del dibattito sulla nuova pittura aniconica, sviluppatosi a Roma negli ultimi anni, l'opera di Capaccio si costituisce come contributo complesso e coscientemente deviante. Nel bianco insonne egli insegue le ragioni originarie dell'ossessione espressiva, certo che il pensiero non ha sguardo quando cerca se stesso.

FELICE LEVINI pensa a un approccio con l'opera che sia «né intimo, né nostalgico». E in effetti la sua pittura trova gli oggetti, le architetture e il clima in una sorta di dopostoria: quando il destino dei segni ha già raggiunto la meta. Gli interessa una drammatizzazione fredda, per certi versi algebrica, dei contenuti figurali, lo scopro osservando alcune immagini di cui ha fatto uso iconico: l'ala dell'aereo col ritratto del pilota di guerra, il vespasiano, le lance e le corazze araldiche... Ben presto ciascuna di queste figure si allontana dalla fissità rappresentativa e diviene frammento narrativo, monologo iconico ininterrotto. Un'architettura di forme cilindriche che ritenevo fosse un edificio ideale: la sua torre di Babele, la sua Tour Eiffel, il suo monumento alla Terza Internazionale, giunge sulla tela dal passaggio del quartiere dove Levini vive. Così come negli autoritratti, anche in quest'opera apparentemente affidata all'anonimato del calcolo costruttivo, l'artista manifesta un'attitudine automitologica nel pensiero della pittura.

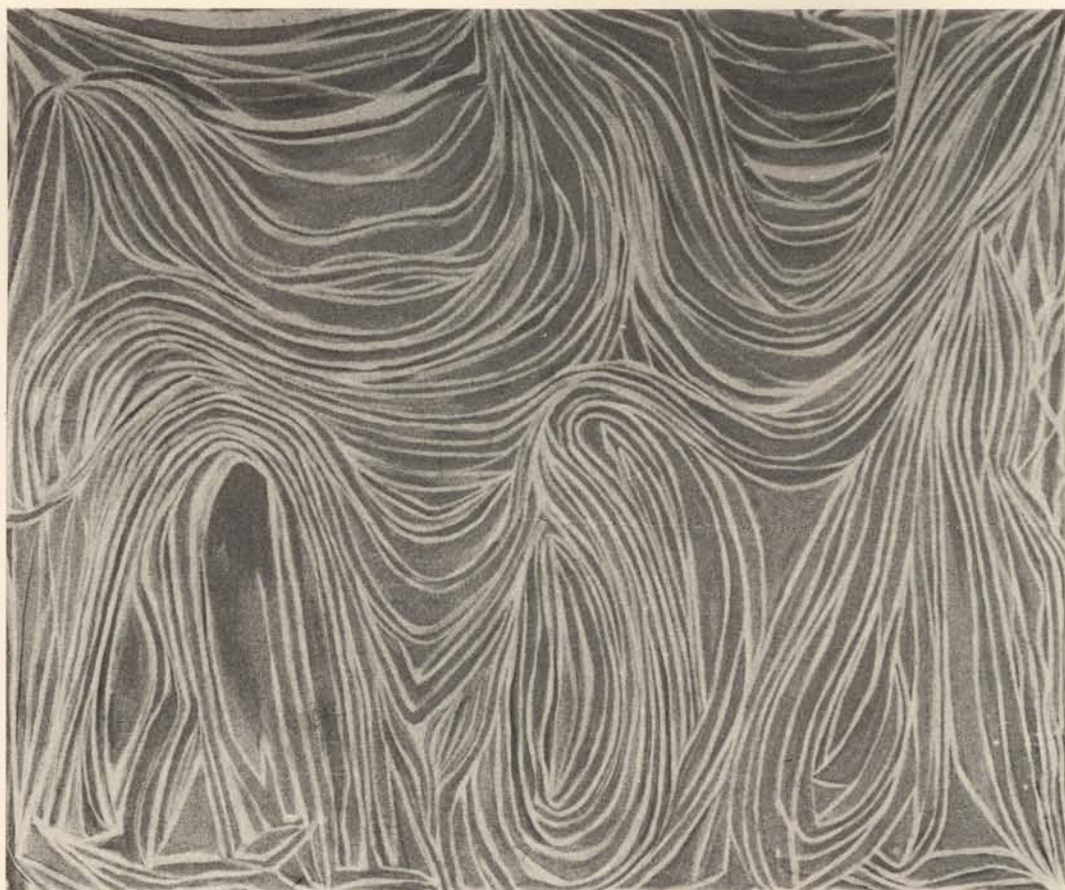
MARIANO ROSSANO è qui la forza centrifuga: la sua pittura si fonda nell'essenza del dato fenomenico. La Metafisica predilige invece l'assenza dell'oggetto senza mai cacciarlo. Rossano ha scelto il dominio del bianco e nero e si riconosce nella tradizione aniconica dei Fontana e dei Lo Savio, tuttavia nel lavoro di riduzione semantica ricorre anche lui alla solitudine dei segni: cos'è mai diventato quel piatto nella profondità virtuale del bianco? Le tessiture ritmano lo spazio e le linee pulviscolari lo affermano in quanto sostanza immateriale, il frammento di ornato incorona l'attesa... Sono andati tutti via, l'assenza umana non ha più motivo d'essere evocata, restano le colature di grigio, scendono come lacrime ordinate, dov'è allora il mondo? Con Rossano la Metafisica dimentica perfino il proprio nome e il sentimento della perdita non è più un concetto in grado di costruire l'opera.

GIUSEPPE SALVATORI di recente ha inaugurato un ciclo di architetture. Già nei gassometri, nelle ciminiere e nelle nature morte, ordinate con solitudine di sguardo, degli scorsi anni individuava le ragioni innamorate del luogo poetico, e adesso, ancora, Salvatori continua a tenere in conto una collezione di immagini consegnate alla loro solitudine: immagini portate via dalla terra della storia (le torri delle stazioni ferroviarie, le case popolari del razionalismo architettonico) per finire nello spazio dell'incanto. È certo di scegliere per la pittura il meglio del mondo e di trasognarlo con realtà. La pittura di Salvatori non ama le parole, preferisce i luoghi dove ha ragione d'essere nient'altro che il verso, la dedica, l'elegia, l'inno che racconta ancora l'assenza umana e il piccolo rimorso felice e festivo. In questo senso il suo lavoro costituisce un contributo alla persistenza della *rêverie* sotto il tetto dell'espressione pittorica.

MARCO TIRELLI preleva dal mondo oggetti d'uso concreto e mentale: il tavolo e il significativo numerico, la scacchiera e la volta. Apparentemente ciascuno di questi elementi non può essere coniugato con chi lo affianca; lo diviene però nel regno algebrico del pensiero visivo dove, come in una partitura, Tirelli orchestra formalmente il ritmo d'insieme. Anche la sua è una pittura del rompicapo, vuole ricostruire ipoteticamente una metrica figurale senza ricorrere all'ordine gerarchico di apparizione. Ogni oggetto possiede le risonanze del mondo e il mondo è il denominatore comune della pittura di Tirelli, ma, quasi non fidandosi del grado di verità delle cose, le trasporta in uno spazio virtualmente architettonico e attende le esplosioni del senso. Tra gli artisti che operano nell'ex pastificio del quartiere di San Lorenzo Tirelli esprime più d'ogni altro l'uso speculativo e concettuale della pittura.

P.S. - La Metafisica è una forma di ascolto del mondo, esprime l'incanto e il raziocinio della pittura, il suono interno che ogni cosa mostra allo sguardo complesso. I versi di Valerio Magrelli mi fanno scoprire che gli artisti romani non sono soli in quest'attitudine: «Non sono di nessuno le terrazze condominiali. Vi si lasciano i panni ad asciugare, i panni del deserto. Sono altopiani vasti, vasti e disabitati, abbandonati ad un'infanzia aerea».

ANTONIO CAPACCIO  
è nato nel 1956

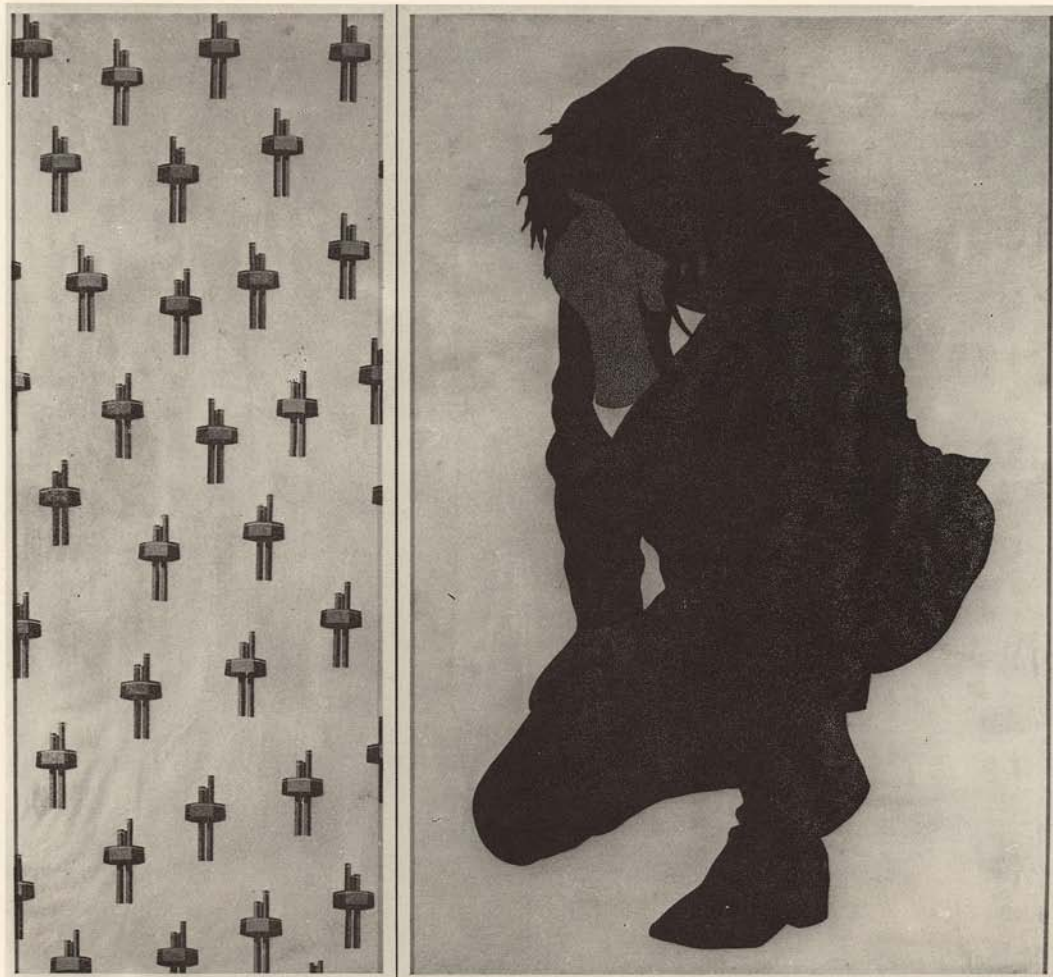


«La verità», 1986, cm 160 × 200  
acrilico su tela



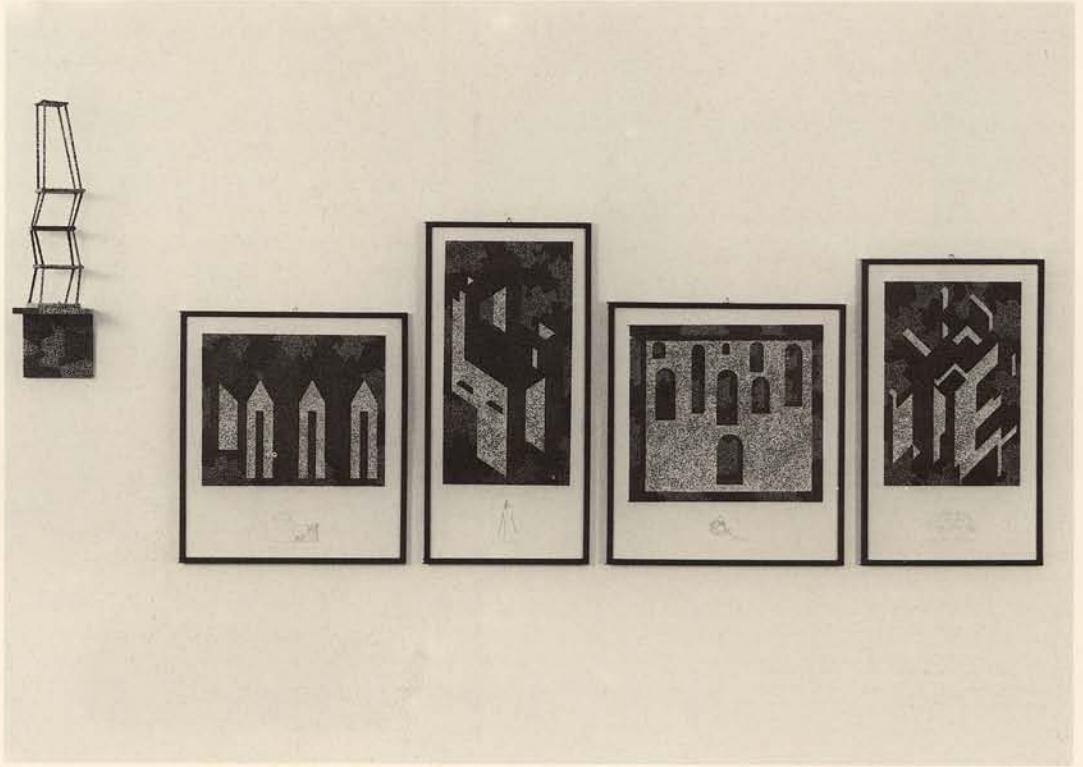
«L'ascolto», 1986, cm 130 x 160  
acrilico su tela

FELICE LEVINI  
è nato nel 1956



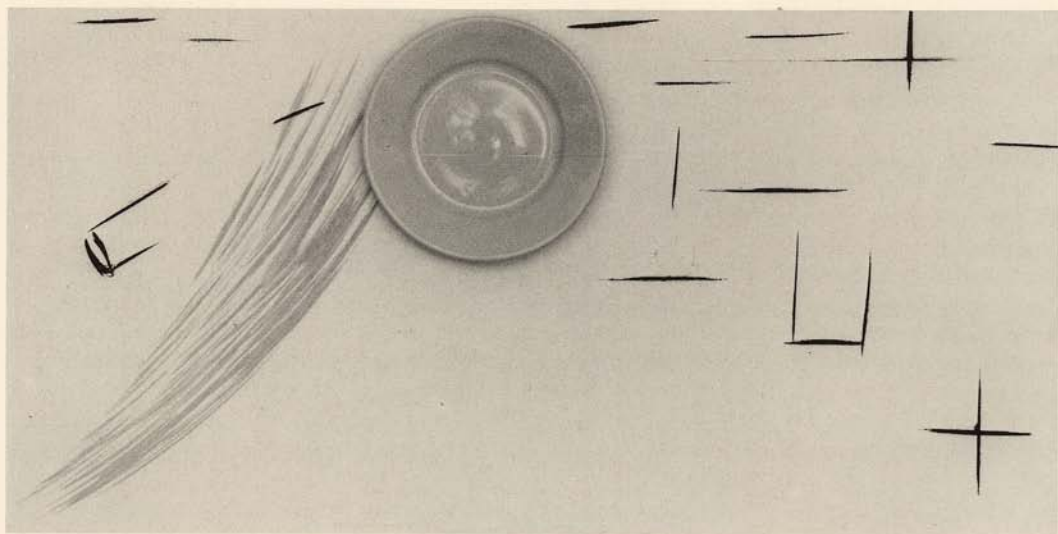
«Pensatore di funghi», 1983, cm 157 x 153  
olio su tela argentata



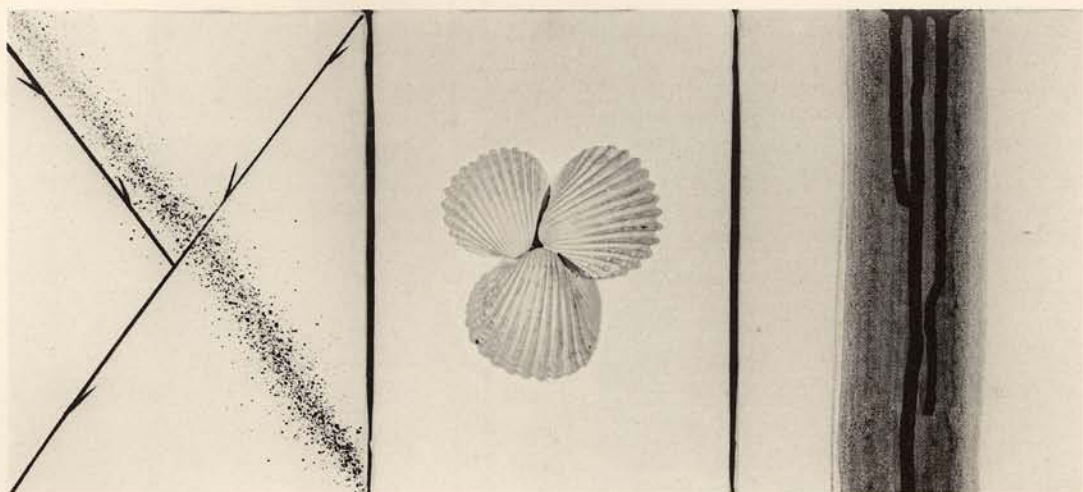


«Architetture fortificate», 1987

MARIANO ROSSANO  
è nato nel 1955

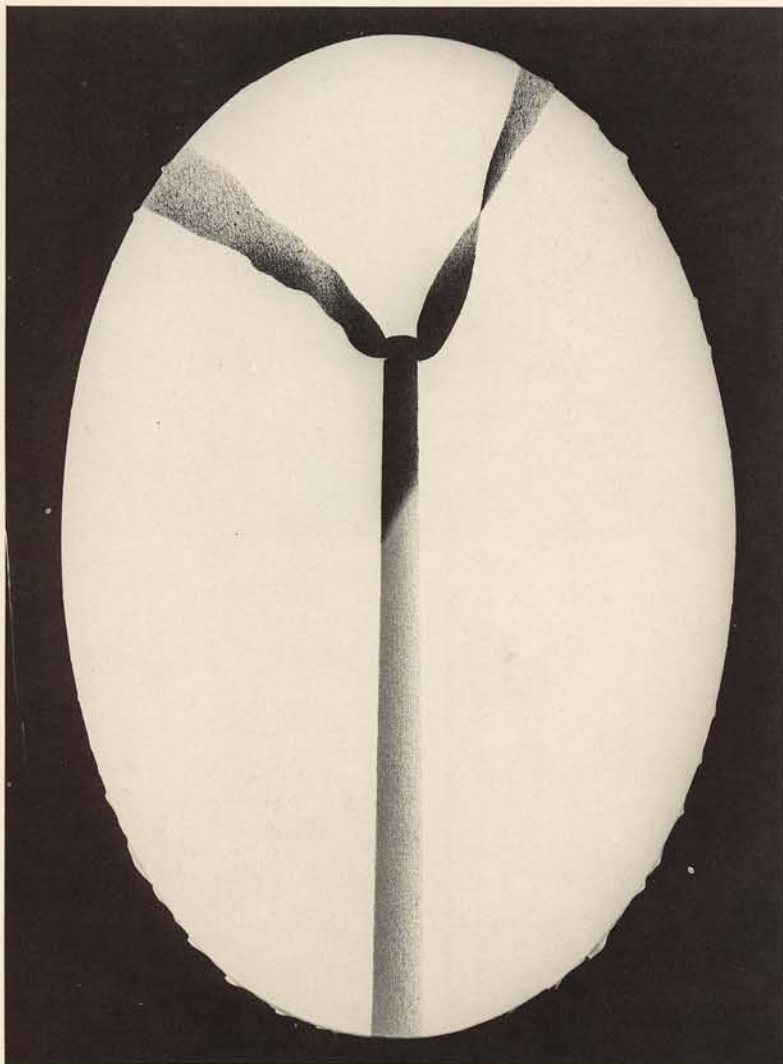


«Senza titolo», 1982, cm 50 x 100  
acrilico e piatto su tela



«Senza titolo», 1987, cm 24 x 54  
acrilico e conchiglie su tela

GIUSEPPE SALVATORI  
è nato nel 1955

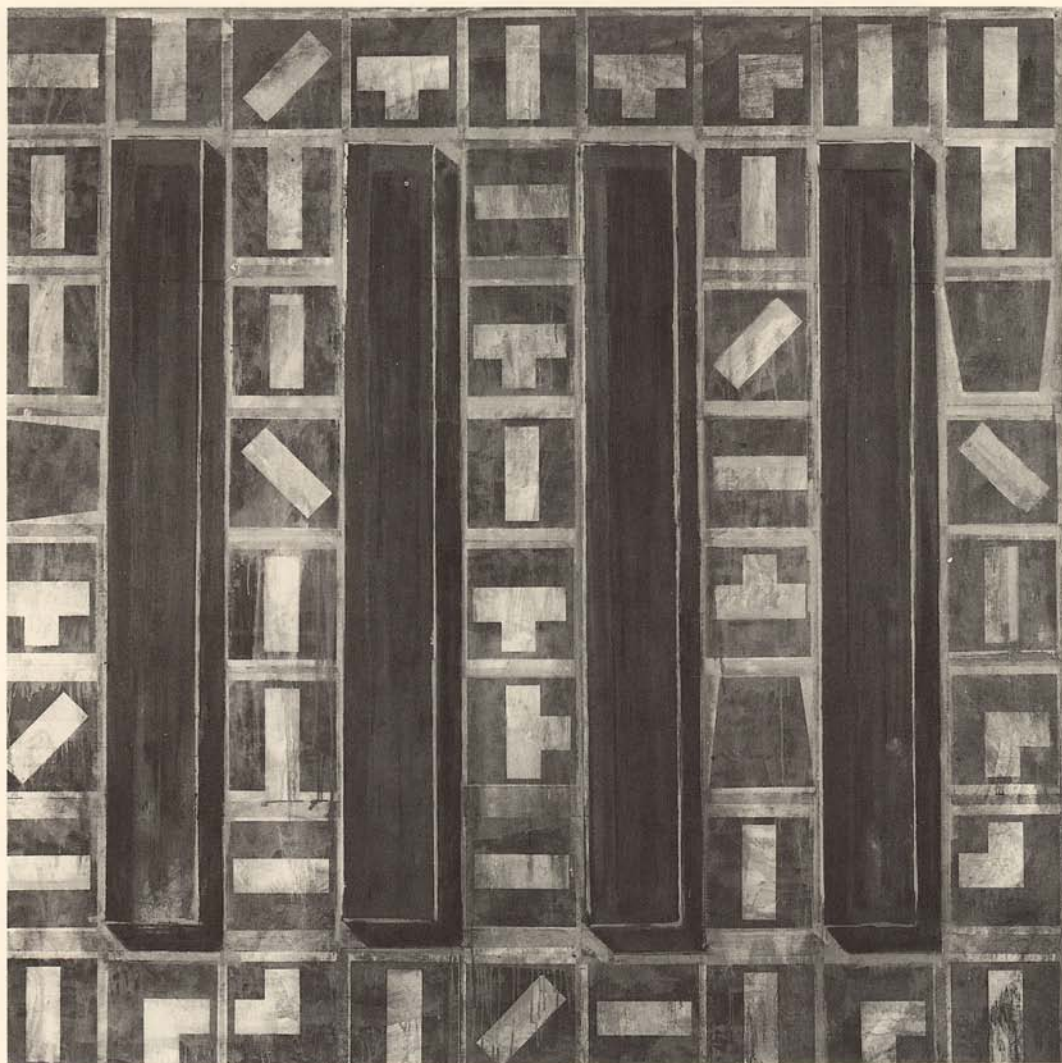


«Regina», 1982, cm 40 × 60  
pastello su tela  
(courtesy Eva Menzio, Torino)

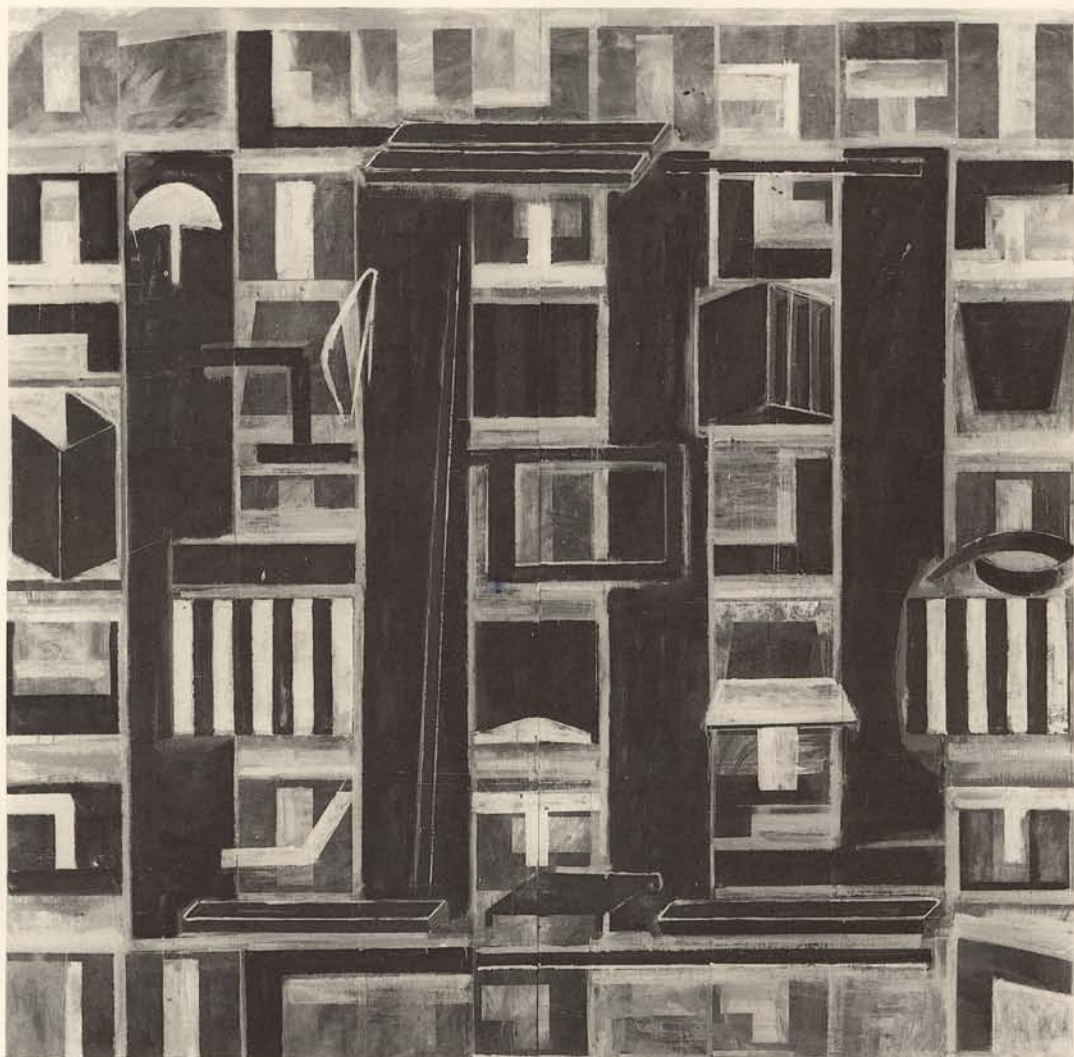


«INA», 1987, cm 60 × 80  
tempera su tela  
(courtesy Massimo Minini, Brescia)

MARCO TIRELI  
è nato nel 1956



«Settembre», 1987, cm 150 x 150  
tecnica mista



«Senza titolo», 1984, cm 242 x 244  
tecnica mista