

ADELE LOTITO

contrasti



A.A.M./COOP. ARCHITETTURA ARTE MODERNA ROMA



SPAZIO
Cera su tela cm. 195 x 34, 1986

SPAZIO
Cera su tela cm. 255 x 52, 1986

L'itinerario artistico di Adele Lotito così come si è andato configurando in questi anni, ha subito una sorta di svolta radicale a partire dalla messa in crisi dell'idea dell'arte come discorsiva rappresentazione, anche se pervasa dagli stravolgimenti cui ci avevano ormai abituato anni di intolleranza verso il concettuale e verso il «progetto» in nome di una nuova costruzione dell'immagine che recuperasse lontani valori da «avanguardia storica» coniugata con l'urgenza del dire immediato, con le distorsioni di un «privato» devastato e sentito come tragedia collettiva senza vie d'uscita. Ed è proprio la via del «progetto» ad essere recuperata ora in maniera perentoria dalla Lotito che, con una sorta di paziente cancellazione, ha abbandonato mano a mano quelle sue particolari vie dell'inconscio, dell'onirico e di un «surreale» più alchemico che poetico, per percorrere invece un sentiero meno intemista che facesse del proprio lavoro una sorta di ripensamento da zero delle strutture stesse dell'opera.

Una sorta di azzeramento che non significa affatto rinuncia a parlare del mondo ma piuttosto una graduale riscoperta delle strutture del linguaggio stesso. E se il suo procedimento sembra ricollegarsi alle ricerche artistiche dei primi anni settanta, con la loro riduzione della pittura a pura occasione di riflessione sulla pittura stessa, sul suo modo di costituirsi e di costruirsi, sui suoi valori fondativi, come unica e superstita finalita dell'opera d'arte, come se non ci fosse più nulla da dire se non riverificare il metodo del proprio modo di dire, certo, a distanza di tanti anni, una ripresa di quella esperienza interrotta sembrerebbe quantificarsi come priva di qualsiasi ragione, come stanca riproposizione, infine come tardivo e nostalgico voltarsi indietro. È invece questo coraggio di ripensare al «già dato» caricandolo di imprevedute e nuove sollecitazioni a qualificare la ricerca di Adele Lotito come assoluta novità ricca di fermenti e con sorprendenti prospettive di continuità. Proprio sul filo di questa continuità pare doversi leggere tutta la recente esperienza del suo percorso artistico: una continuità non certo di immagine, ma di metodo, di tecnica e di intenzionalità. Il ricorso stesso ad una tecnica e ad una materia come l'incausto e la cera sembrano voler porre l'attenzione sulla «solidità» del lavoro, esibito con la materialità del suo farsi, con la pesantezza in termini fisici e temporali del suo stesso costruirsi, proprio in contrapposizione alla «leggerezza» dei riferimenti culturali cui la Lotito sembra ricollegarsi. Tutto ciò quasi a sottolineare la necessità che misurarsi con l'opera sia anche sporcarsi con essa, entrare in conflitto con il suo andamento mentale per costringerlo sul terreno della contemporaneità, con la esibita urgenza del suo calarsi, qui e ora, nei problemi del quotidiano, per giungere infine ad un'opera intesa come registrazione di un percorso in cui le singole tappe vengono mostrate con le loro salvezze e le loro cadute. Ecco allora il lavoro della Lotito svolgersi per ampie sequenze successive, quasi a scandire all'interno del suo evolversi, veri e propri momenti differenziati, ciascuno con la propria compattezza, ciascuno con la propria conclusione ideale. Tutti però mantenuti sul filo di una unitarietà e di

una intensità di immagine davvero sorprendenti, quasi che la materia stessa dell'opera dovesse garantire una forzata continuità, più di atmosfera diffusa che di struttura, in nome di una ricerca che si voglia porre come continuo scavo, a verificare, quasi stratigraficamente, la composizione dell'opera come prima «necessità». Si spiegano così le compatte sequenze che la Lotito è andata via via definendo, dagli iniziali cicli costruiti su pretesti naturalistici o artificiali, come quelli dei «Fichi d'India», delle «Balaustre» o delle «Scale» a quelli più maturi e di straordinaria bellezza delle «Pietre incandescenti», delle Articolazioni e delle «Torsioni», fino a quelli più recenti, di esplorazione dello spazio, su cui sembra impostato il nuovo ciclo delle «Punte». Dallo squadrimento iniziale, inficiato da quella mancanza di struttura dei primi cicli, patetici nella loro elementarietà di disposizione, costretti a galleggiare nei vuoti già profondi dell'opera, ma incapaci di costituirsi in sequenza e costretti a vagare come struttura «assente», con la loro casualità, la Lotito è riuscita a giungere oggi ad una serrata concatenazione imprimendo a quelle immagini, anziché il senso della pura continuità, se non della casuale vicinanza, il rigore della «necessità» di ogni loro giacitura.

Se i lavori iniziali potevano già contrapporre all'indagata profondità del fondo, con il suo stratificarsi del tempo trascorso, con il suo invecchiamento da superficie corrosa dall'esistenza, la sinuosa leggerezza delle spensierate evoluzioni di quei corpi in libertà, ora, la stringatezza del suo lavoro non ammette più alcuna libertà. Tutto è sottoposto al rigore ascetico di una immagine che si deve costruire in modo definitivo e senza sbandamenti e compiacimenti. Qualsiasi ricchezza o ridondanza formale è censurata: non ci possono più essere nemmeno gli appena accennati riferimenti alle corpose stesure, dissonanti nel loro giustapporsi, di un Poliakoff, citato come memoria lontana nelle «Pietre incandescenti». Rigorosamente e sapientemente viene dotato anche l'ingresso visivo all'opera, quasi sempre mantenuto in orizzontale, dal basso o dall'alto, ma sempre ad enfatizzare una sorta di ipotetica centralità. La costante poi sembra essere quella di una progressiva spoliatura del lavoro, costretto a concentrarsi su pochi elementi sempre più scarnificati. Questi debbono addirittura perdere la loro corposità a tutt'ondo, aggregati come sono dagli abissi degli stessi fondali da cui emergono: possono al massimo essere appena ravvivati da tenui coni di luce che ne fanno però risaltare la loro rarefazione costringendoli così per sopravvivere a costruirsi un proprio doppio. Quelle successioni allora che nonostante la loro vocazione all'infinito vengono troncate dai limiti fisici del quadro, possono soltanto tentare la via di un morbido andamento o quella di una retrocessione alternata a quella di una esibizione in primo piano, poiché altro loro non è concesso.

Anche gli squarci che sembrano affondare nel bituminoso indistinto dell'opera sono smorzati nella loro aspirazione sin quasi a trasformarsi dalla loro condizione iniziale in eco lontana che ritrasmette come foresta intricata, sino a moltiplicarle le mute presenze, relegate così al semplice ruolo di comparse.



ARTICOLAZIONE - cera su tela cm. 100 x 200, 1985

TORSIONE - cera su tela cm. 95 x 200, 1985



LUCA PIFFERO

in/quadrature



A A M. / COOP. ARCHITETTURA ARTE MODERNA ROMA



BUCA - olio su tela
cm. 172 x 87, 1986

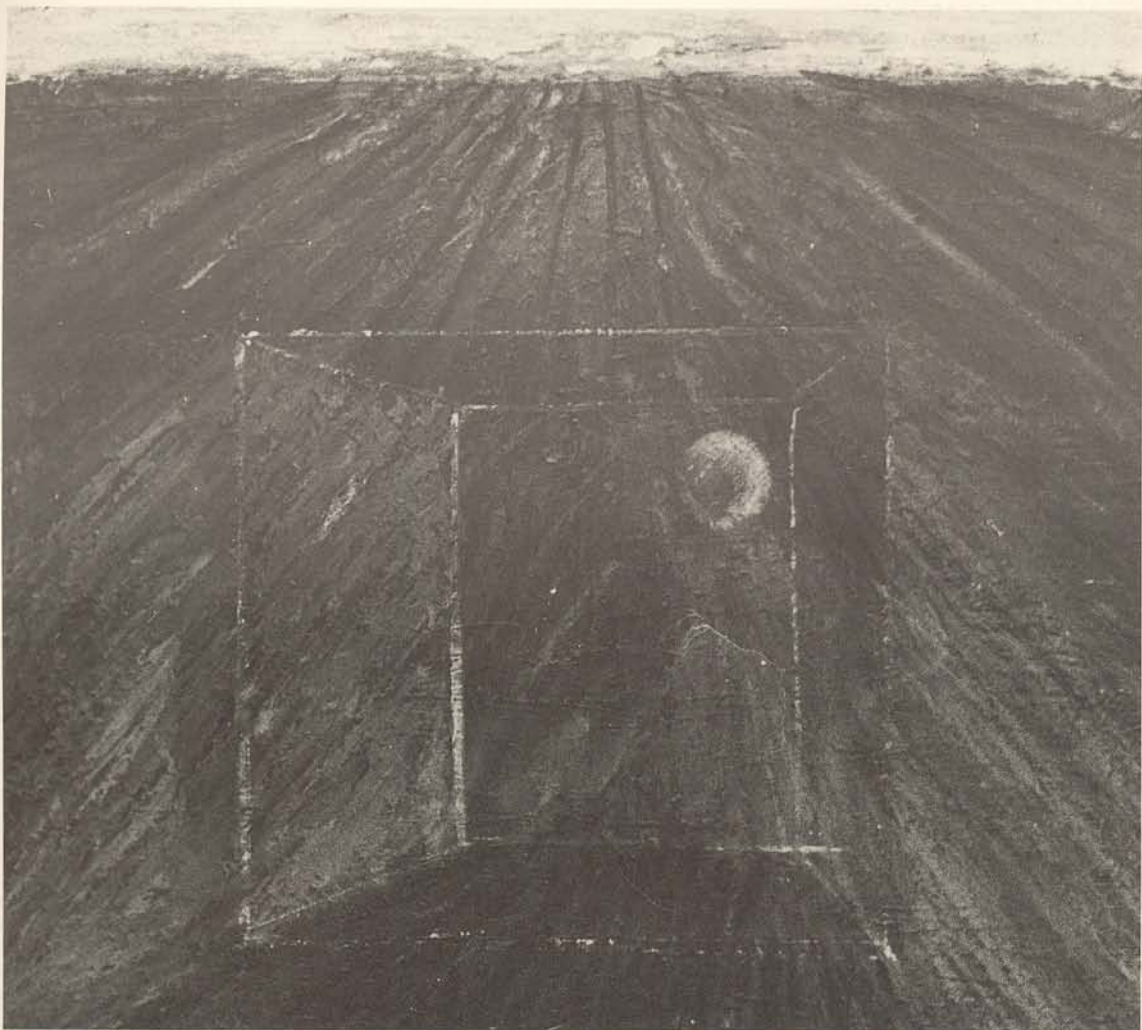
È davvero sorprendente come Luca Piffero sia riuscito, all'interno del suo percorso artistico che dura ormai da molti anni, a isolare come tappe differenziate della propria ricerca, momenti di grande unitarietà, diversificati tra loro, quasi da sembrare antitetici, mantenendo invece al loro interno alcune costanti cui non ha mai rinunciato, che costituiscono una sorta di legame ideale tra i diversi cicli pittorici che è andato man mano impostando. L'idea della pittura come grande distesa su cui campire, quasi costringendoli a ritrarsi, gli elementi della propria rappresentazione simbolica, è certo il filo conduttore dell'intero suo itinerario artistico. Ma più che dall'idea dell'esasperazione dimensionale, il suo lavoro sembra sotteso da quello stesso mito della frontiera da oltrepassare che certo gli è derivato dalle esperienze dell'espressionismo astratto americano degli anni 50. La voglia di trasbordare oltre, subisce però in Piffero una sorta di costrizione a rimanere all'interno dell'opera, proprio attraverso la messa in tensione degli elementi che vi fanno la loro comparsa. Se nei primi anni '80 erano le figure Schlemmeriane, con la vertigine delle indicazioni di direzione dei loro prolungamenti artificiali, strettamente connessi alla loro naturalità, a mettere in tensione, nel lavoro di Piffero, l'intera struttura dell'opera, ora sono le stesse figure che escono quasi per partenogenesi dalla struttura stessa dell'opera, a metterla in tensione. E se gli elementi che fanno la loro comparsa, per eccesso di distorsione, possono fare cadere la vibrazione del quadro, sarà la proiezione delle loro stesse ombre o l'impronta scaraventata a terra di corpi estranei ed esterni alla finestra visiva, a dare tensione all'opera sin quasi a configurarla come rigorosa costruzione di una spazialità i cui «nodi» sono collocati all'esterno. Ed è su questa ambiguità di un racconto che inizia all'esterno, per poi essere messo a fuoco, quasi in una sperimentazione da laboratorio, controllata al microscopio ed enfatizzata all'interno dell'opera, a dare la chiave di lettura di un lavoro che si è andato configurando nella struttura così come nella materia, come rigorosa costruzione di una sola immagine: quella di una spazialità indagata e rovesciata quasi a solleccitarne la propria interiorità. Ma proprio trattandosi di restituire con un procedimento mentale il processo attraverso cui la materia prende corpo, sin quasi a disegnare vere e proprie figure emblematiche, ci sarà sempre l'ambiguità di una solida costruzione materica costretta a raggrumarsi, sino a darsi spessore, per costituirsi in un'esile immagine. Lo spiazzamento allora tra la vistosità della materia stratificata e l'evanescenza della figura che fuoriesce come protagonista del campo, visivo, non potrà allora che risolversi in una penetrazione progressiva dei vari elementi sin quasi a rovesciarsi nel proprio contrario: saranno le

immagini appena accennate a prendere sempre più corpo, mentre sparirà dall'orizzonte visivo il gravido umore degli elementi naturalistici chiamati in causa. Ecco allora farsi avanti prepotentemente il problema della tecnica pittorica, su cui per altro Piffero ha già dato da anni prova di grande e consumata abilità, poiché essa sola può garantire il giusto «equilibrio» tra le diverse componenti. La stratificazione degli impasti non potrà che essere assoggettata ad una tecnica del segno che se dal punto di vista metodologico potrebbe far riferimento al raggismo delle avanguardie storiche, in realtà si pone come personale elaborazione della tecnica del dripping, con la gestualità, smorzata appena dai continui ritorni sull'opera, quasi accarezzata sino a rendere più dolce la propria irruenza e la propria esibita matericità. Il colore, potrà anche uscire in accese vampate, ma sarà sempre controllato e circoscritto sin quasi a rappersersi come smorzato punto di luce in un campo di grande opacità. Non rimarrà alcuna vitalistica idea di accensione o di bruciatura poiché sarebbe allora come spostare il tutto su un naturalismo inspiegabile nella sua intenzionale costituzione di immagine artificiale: saranno allora le diverse direzionalità su cui è strutturata la materia pittorica a raggelare ogni possibile caduta e saranno i campi pittorici al limite del quadro, concepiti come parti quasi asportabili, a confermare l'artificialità dell'intera operazione. Anche quando si avrà la sensazione di un mare che si apra, di una roccia che vi si immerga a strapiombo, ci sarà sempre la durezza del limite segnato, quelle separazioni tra le parti date con tratti incerti e con continui ritorni su se stessi a sottolineare la lontananza da ogni nostalgica rievocazione naturalistica. La stessa vertigine della frontalità, quel cadere quasi a ghigliottina delle distese superfici pittoriche toglie a quegli orizzonti appena indicati qualsiasi attesa di riappacificazione. Saranno soltanto le proiezioni di alcuni corpi esterni, vere e proprie macchine volanti, a costruire i rapporti tra le parti, a dare dimensione alla costruzione, a misurare le distanze tra il momento dell'evento, il luogo dell'apparizione, a sottolineare infine la forzata costrizione di una scena sacrificata nella propria centralità. Ed è allora l'incertezza dei limiti segnati quasi in maniera trepidante, il taglio della veduta come zoommata su un particolare, lo sprofondamento e il riaffioramento delle differenti distese, veri e propri cieli contaminati, quasi sporcati con la matericità della terra, a rivelare ciò che, sprofondata negli eccessi di una interiorità appena indagata, sembra preannunciare la solarità di quella enigmatica isola dei morti boechliniana rovesciata, con la sua incombenza tesa ad indicare il grande vuoto, a controllare infine la vertigine di quello stesso vuoto.

FRANCESCO MOSCHINI

«Una pittura d'immagini»,
una privata testimonianza (gennaio 1980)

I recenti lavori di Luca Piffero parrebbero collocarsi, alla luce di una affrettata analisi, all'interno di quel filone così ben individuato con il termine di transavanguardia, da ammettere però ben poche presenze al di là di quelle diventate ormai dei punti di riferimento. Ma proprio il far terra bruciata attorno a se stessi, tipico degli artisti che si riconoscono in questa area circoscritta, con il loro modo viscerale di lavorare, non ammette di allargare il cerchio ma, semmai, di misurare le distanze fra loro stessi ed ogni loro patetico epigono. Ebbene, nel caso di Luca, questo rischio mi sembra assolutamente scongiurato, per alcune specificità che riescono a dare una diversa e precisa collocazione al suo lavoro, senza margini di ambiguità. Innanzitutto quella volontà di progetto che sottintende ogni sua opera, mai concepita come unicum irripetibile, priva quindi di qualsiasi contaminazione da «furori» di eredità romantica, ma intesa sempre e soltanto come elemento di una serie che ha un proprio inizio ed una propria logica conclusione. Lo stesso ricorso al «far grande», inteso come trasposizione di una complessa elaborazione, nel togliere all'opera ogni carattere vitalistico la colloca, pur nel paradosso dello smisuratamente grande, nell'intimismo raccolto dell'estremamente piccolo, nonostante l'immagine campeggi sempre en plein air. E sulla ribalta di questo teatro minimo, i pochi elementi ripresi come continue variazioni sul tema, si affacciano con una invadenza che la piena luminosità del fondo, pur nell'opacità di quel bianco così spesso e materializzato, pronto a ritenere anziché a liberare immagini, tende a proiettare fuori di se ricorrendo ad una ipotiposi d'immagine che dissipa ogni valenza simbolica per collocare il tutto in un realismo poetico e trasognato al tempo stesso. Le figure-meteoriche, allora, tra l'ermetismo delle Amalassunte liciniane, la sinuosità barocca ed estenuante del piano di posa che ribolle sino a risalire e a coinvolgere in un abbraccio intrigante le immagini-archetipi, la crudezza dello scontro tra le opposte polarità del maschile e femminile, il tutto collocato in un'aura delicata e fiabesca, non fanno che situare questo compatto lavoro in una dimensione di pura «pittura d'immagini». In questo ci pare di poter rintracciare un sottile legame con una certa tradizione dell'arte italiana riaffiorante con la consapevolezza di chi per aver «tutto provato» con molto disincanto ha potuto trovare tra tante inevitabili suggestioni una propria autonoma identità.



MATTINO - olio su tela cm. 93 x 92, 1986

BIGLIARDO I - olio su tela cm. 104 x 198, 1985

