

Il girotondo è un gioco pretestuoso per raccontare dodici opere – parte di un'unica collezione – di altrettanti artisti di diverse generazioni e provenienze, riunite in un immaginario carosello che ruota intorno all'asse dell'articolazione costruttiva della superficie del quadro. Dodici possibili interpretazioni del dinamico rapporto tra figura e sfondo in cui i due termini sono continuamente e diversamente interconnessi nell'ambito di una pittura definibile come analitica e costruita che riflette su se stessa operando metalinguisticamente sulla propria specificità. Una pratica operativa di riduzione concettuale che ha le sue radici nella modernità e porta alle estreme conseguenze l'idea della superficie del quadro come spazio critico di sperimentazione.

Le opere presentate si corrispondono come le rime della filastrocca infantile che scandisce il girotondo: gli artisti si prendono idealmente per mano, nella comune affermazione dell'autonomia della pittura che subordina la narrazione alla ricerca delle ragioni della superficie e alla scoperta di una geografia tutta interna al quadro fatta di andamenti ricorrenti e di strutture segniche reiterate nella costante tensione tra necessità costruttiva e libertà del gesto.

Al suo grado zero, la superficie è un campo di forze e di possibilità come in *Senza Atmosfera* (1962) di Giulio Turcato, in cui il dualismo figura-sfondo si annulla in uno spazio totale e libero di pura astrazione. La struttura – se di struttura si può parlare – è data unicamente dal colore che si aggrega per addensamenti e rarefazioni creando una spazialità espansa, rizomatica ed emozionale, senza un centro, mossa da «un impulso surrealista senza bisogno d'inconscio, capace non di dramma romantico ma di forma-colore» (Venturi)<sup>1</sup>. Una forma di strutturazione elementare intesa come liberazione delle energie latenti presenti nel supporto emerge in *This II* (1973) di Edda Renouf. L'opera è frutto un'operazione maieutica prodotta da «incidenti nell'ordinalità archetipica e nella regolarità della tessitura» (Ross Skoggard)<sup>2</sup>: è una pittura per sottrazione che “disegna” sfilando le fibre e ricoprendo le depressioni ottenute con strati di acrilico successivamente rimossi per far riemergere epifanicamente la traccia arrivando a esiti ipnotici. Un minimalismo lirico che tende verso la realizzazione di un'estrema sintesi strutturale che diventa parte di un alfabeto personale, legato alla dimensione della memoria. L'armonia lirica di Renouf entra in relazione, nel gioco delle affinità, con *Ritmo* (1967) di Bice Lazzari. Il titolo di quest'opera della piena maturità è programmatico: l'astrazione rarefatta, chiaramente debitrice degli studi musicali giovanili dell'artista, rimanda idealmente a uno spartito mentre la ritmica dell'articolazione segnica si organizza in forma di contrappunto. Una ricerca che intreccia tensione geometrica ed estro poetico che ha pochi equivalenti coevi se non, per alcuni aspetti, Fausto Melotti. La sua è una grammatica progettuale complessa in cui si evidenzia il «passaggio dalla progettazione alla programmazione dell'operazione pittorica» (Argan)<sup>3</sup> che lascia sempre spazio a episodi eccentrici, come la forma ovale che come l'imporsi di un rumore improvviso rappresenta uno scarto che complica e arricchisce la regolarità lineare della sequenza, suggerendo possibili eccentrici sviluppi.

Gli andamenti e le deviazioni riecheggiano a distanza di un lustro in Angelo Sarletti. La sua rivisitazione della tradizione dell'astrattismo e del minimalismo è condotta con una sensibilità contemporanea che si manifesta in una stesura pittorica dai molteplici registi, antagonista dell'esattezza rigorosa delle geometrie che dichiarano così la sua natura instabile, che rispecchia metaforicamente la dinamica fluttuante della finanza globale. In *Rivelazioni lineari* (2017) la scansione orizzontale della campitura registra le connessioni con una dimensione nascosta che si manifesta pienamente nell'insieme delle stratificazioni visibile nelle bande laterali, emerse per raschiamento della stesura superficiale. La fascinazione per il valore tattile della materia, che qui si evidenzia chiaramente, è condivisa anche da John Walker, che la estremizza fino a esiti gestuali. Il suo è un approccio fisico, «corporeo» (Elena Pontiggia)<sup>4</sup>: in *Pemaquid 18* (2016), il colore diventa terra e si estende occupando la superficie organizzandosi in una griglia dall'andamento spezzato, ostacolata nella sua traiettoria dalla densità del colore che la devia e la trasforma fino a farla diventare un insieme di solchi, un campo arato e la veduta di un territorio, in questo caso familiare. L'astrazione si fa pittura di paesaggio e la geometria è la scrittura della memoria.

Differenti logiche governano contemporaneamente la strutturazione della rappresentazione anche per Corrado Cagli. In *Motivo cellulare cromatico* (1949) l'immagine sintetizza e suggella idealmente l'incontro tra arte e scienza. L'artista associa, moltiplicandoli, elementi regolari dalle cromie vivaci ricercando il

---

<sup>1</sup> Lionello Venturi, *Pittori Italiani d'oggi*, De Luca Editore, Roma, 1958.

<sup>2</sup> Ross Skoggard, *Edda Renouf*, Artforum International, January 1977.

<sup>3</sup> Giulio Carlo Argan, *Corrado Cagli*, presentazione in catalogo della mostra antologica di Palazzo Sturm - Bassano del Grappa, maggio 1970.

<sup>4</sup> Elena Pontiggia, *John Walker. Il corpo della geometria*, catalogo mostra personale, Galleria Six, Milano, dicembre 2016-marzo 2017.

«reperimento, a volte sintetico a volte microscopico, a volte introspettivo, del limite tra gli oggetti e lo spazio» (Trombadori).<sup>5</sup> L'insieme che risolve senza interruzione di continuità il rapporto tra figura e sfondo, sottrae peso e massa alle sagome che acquistano così la leggerezza di un motivo decorativo, perfettamente bilanciato nella varietà della distribuzione, in una germinazione proliferante che si avvicina al processo di crescita biologica. La medesima connessione tra segno e struttura è condivisa e sviluppata da Giuseppe Capogrossi che la radicalizza nell'individuazione di una costante iconica che, attraverso la ripetizione differente, permette di esplorare le variazioni dello spazio pittorico. *Superficie 343* (1959) è una delle possibili casistiche combinatorie in cui si realizza la relazione di interdipendenza qualitativa e quantitativa tra segno-matrice e struttura. Quest'ultima descrive l'accadere fenomenico del segno che si afferma nella moltiplicazione con modalità destrutturanti perché ha al suo interno un margine d'inventiva che si manifesta come differenza di dimensione, orientamento, frequenza e colore. Una pittura-linguaggio aperta che si definisce unicamente nell'esperienza dell'interazione tra segno-parola e trama-discorso.

La "forchetta" capogrossiana, nella sua semplicità, è anche una forma primaria e archetipica che si avvicina agli eleganti segni decorativi di Luciano Bartolini. Indefinibili arabeschi, forse monogrammi di un alfabeto segreto o forse organismi monocellulari, sono filiazioni autonome di un'unica madre, dalla forte valenza simbolica. In *Senza titolo* (1980) la loro collocazione fluttuante nella campitura definisce una spazialità indefinita ed evocata che trascende l'evidenza, nonostante la ripartizione simmetrica del supporto dettata dall'asse cartesiano centrale. Gli arabeschi organici si muovono senza direzione certa e senza gravità in un universo destrutturato ed entropico – o fluttuano all'interno di un fluido corporeo – destabilizzando le consuetudini della visione occidentale costretta a movimenti continui nel tentativo vano di cogliere un orientamento e un senso unitario. La serena corrispondenza tra macro e microcosmo bartoliniana assume toni drammatici nelle strutture cellulari di Ross Bleckner, che richiamano anche l'aggregazione accrescitiva di Capogrossi e di Cagli collocandola però in relazione alla concretezza corporea. In *Senza titolo #1851* (2000) le cellule si organizzano in spirali cromosomiche e in complessi tessuti connettivi. La mutante dinamica tra segno e struttura si concretizza in un'arte combinatoria che fa riferimento a percorsi endoscopici e ad analisi cliniche che si riferiscono al dramma della diffusione dell'AIDS. La proliferante energia della pittura diventa così una trasfigurazione della propria esperienza: arte che incontra la vita sulla superficie del quadro, come in *Senza titolo* (1988) di Walter Dahn. Si tratta di un frammento di realismo esistenziale in cui la struttura visiva si può interpretare come un brano musicale: il supporto è un lenzuolo visivamente scandito dal motivo floreale del tessuto che entra in risonanza con la discontinuità delle impronte circolari nere che imprimono all'insieme il ritmo cacofonico, caotico e veloce del punk rock, segnato da interferenze di residui fluidi corporei. E la dimensione del vissuto rimanda anche, pur nella distanza di approccio, a Maria Lai, che nell'adozione della tecnica del cucito e del ricamo filtra l'esperienza e il mondo attraverso la propria eredità culturale. Il suo *Telaio* (1978) è il luogo di incontro tra scultura e pittura, dove le forme si compongono in un collage fatto di frammenti tenuti insieme dalle cuciture a macchina e dalle imbastiture a mano in un intreccio complesso che trasforma il riferimento reale in astrazione dissolvendolo in una scrittura intima e identitaria e in un processo che unisce indissolubilmente interiorità ed esteriorità, superficie e profondità. Gli esisti di questo collage su carta si avvicinano, nel nitore del bianco, a quello di Angelo Savelli che, partendo dalle premesse del modernismo, mai rinnegato, procede, attraverso l'alleggerimento della materia e l'annullamento del colore, verso il superamento dell'astrazione in una dimensione purificata tendente a un utopico stadio iniziale della rappresentazione che coincide con la libertà. In *Geometric caprice #7* (1981) gli elementi monocromatici si dissolvono ai limiti della soglia della visione «Per quanto riguarda me penso che il bianco non sia un colore, diventa colore se appoggiato ad uno degli altri colori dell'arcobaleno quindi io lo chiamerei *infinito* l'errare dello spazio che sconfinava nell'immenso e sfugge a qualsiasi limite di misura.»<sup>6</sup> Nel bianco, acromatica somma di tutti i colori – come nel nero, suo opposto in quanto assenza – la forma si determina perdendosi e ritrovandosi – come in Turcato – nel movimento incessante originario da cui siamo partiti, chiudendo l'immaginario cerchio, quasi per gioco.

Rossella Moratto, maggio 2018

---

<sup>5</sup> Antonello Trombadori, *Cagli, opera grafica*, La Nuova Pesa, 1962

<sup>6</sup> Angelo Savelli, *Per quanto riguarda me*, in *Angelo Savelli*, catalogo della mostra personale, Museo Pecci, Prato, giugno-settembre 1995.