

TRILOGIA ANALITICA

Differenti identità: Cacciola, Griffa, Morales

Dopo una prima rilettura della cosiddetta Pittura Analitica proposta nel 2013 con opere di Paolo Cotani, Riccardo Guarneri, Elio Marchegiani, Claudio Verna e Gianfranco Zappettini (a cura di Alberto Rigoni) la Galleria Valmore conferma il suo interesse verso questa linea di ricerca con una “trilogia” dedicata alle opere di Enzo Cacciola, Giorgio Griffa e Carmen Gloria Morales, per un confronto tra differenti procedure del dipingere.

Il contesto di riferimento è quello che dagli anni Settanta ad oggi si è caratterizzato come analisi dialettica del processo pittorico attraverso una persistente tensione degli strumenti operativi, dei processi di elaborazione della materia e dei diversi supporti che accolgono la presenza del colore.

All'interno dell'ampio campo di pratiche analitiche si avvertono differenti posizioni di linguaggio che rivelano altrettante possibilità di verificare sul piano mentale e sensoriale i nuovi esperimenti della materia cromatica.

Nel corso di oltre quattro decenni di ricerca “il corpo della pittura” ha modificato la sua identità originaria senza rinunciare all'idea di pittura come autonomo sistema basato sul pensare e sul fare come fasi compresenti del processo di conoscenza creativa. Infatti, non può esservi fervore analitico disgiunto dalla pratica dei suoi stessi fondamenti costitutivi, e quest'aspetto è verificabile nella gestione del linguaggio che gli artisti hanno adottato nella consapevolezza delle loro specifiche scelte operative

In tal senso, a distanza di tempo (oltre quattro decenni) è oggi sempre più opportuno parlare dei singoli autori e non solo di una corrente che tutti li accomuna, tuttavia vi sono alcuni problemi di linguaggio che avvicinano le differenze e permettono di stabilire convergenze tra i diversi processi pittorici, intesi in senso teorico e comportamentale.

Oltre a porsi come analisi dei materiali, la pittura analitica propone orientamenti che vanno oltre la fissità autoreferenziale, mostrando fluidità operative non meccanicamente ripetibili, margini di esplorazione aperti a slittamenti interni non programmabili, campi d'azione sostenuti da motivazioni soggettive.

Come ha sottolineato Maurizio Fagiolo dell'Arco in un'intervista del 1975, si tratta di “una pittura che affronta il discorso su se stessa, che si analizza (e starei per dire si psicanalizza), che cerca il senso degli strumenti che ha a disposizione, oltre che dei temi visuali. (...) Quindi, pittura come spazio delimitato per una operazione mentale. (...) Non un ennesimo ‘revival’ ma la riproposizione di nuovi interrogativi”.

A fronte della ricerca come novità a tutti i costi, l'esigenza d'interrogazione che coinvolge gli artisti riguarda i diversi livelli percettivi che amplificano il concetto di opera come luogo di verifica dei processi empirici della materia, oscillando dalla stratificazione tattile dei pigmenti alla decantazione spaziale del colore-luce, dalla sensibilità soggettiva all'oggettiva impersonalità dell'atto pittorico.

Fare pittura analitica significa spostare le nuove possibilità operative dalla tradizione dell'astrattismo verso un differente piano di riflessione, vuol dire interrogare i nuovi valori attribuibili alla funzione del dipingere.

La visione pittorica non è mai dogmatica ma sempre in grado di amplificare lo spazio in cui si colloca, sviluppando una tensione che dal progetto circoscritto dell'opera si espande verso la dimensione ambientale.

La base di partenza per affrancarsi dalla pittura come rappresentazione è il superamento del tradizionale concetto di opera, scelta necessaria per rifondare un altro orizzonte di pensiero, capace di sollecitare - nel suo infinito prodursi - la compresenza di momenti analitici e sconfinamenti immaginativi.

L'urgenza di portarsi oltre i limiti convenzionali del "quadro" è ampiamente condivisa come capacità di produrre problematiche pittoriche che rimandano ad altre soglie di conoscenza, visioni che comportano un'idea di pittura come punto di congiunzione vitale tra ideazione e manualità. Per cogliere il significato di questa sintesi pratico-teorica bisogna aver presente il fatto che "pensare e fare pittura" sono atti congiunti che non subiscono condizionamenti nel confronto con l'Arte Concettuale, in quanto la concettualità del dipingere è un valore della pittura stessa, verifica costante dei modi di far affiorare la materia.

Il diversificato e approfondito trattamento dei materiali rivela un interesse per le stratificazioni interne e una sintonia con le valenze corporee del colore, tali da risultare estranee rispetto al tono sentenzioso dell'Arte Concettuale. In questa prospettiva, dipingere è un modo di mettere in crisi le certezze del vedere, volontà di svelare nel procedimento di analisi altre percezioni del visibile, capacità di sollecitare eventi del colore che emergono dai suoi processi costitutivi. Dalla certezza dei metodi e delle procedure, la visione analitica ricava un'apertura immaginativa che arricchisce il processo strutturale, infatti l'impronta tautologica rischia di risolversi nel processo fine a se stesso, mentre l'atto pittorico non riflette il già conosciuto ma produce modificazioni che rompono i rigidi parametri di una logica programmatica, chiusa in se stessa.

L'impegno dei pittori è di sottrarsi alla pianificazione comunicativa dell'attualità, alle logiche funzionali al sistema delle tendenze dominanti, alle regole linguistiche che privilegiano le nomenclature e non le opere-operazioni. La vitalità della pittura implica il suo stesso mettersi in discussione, un guardarsi dal di fuori, un atteggiamento critico e riflessivo, un comportamento che affronta i processi di trasformazione dell'opera attraverso l'azione concreta del dipingere. Le procedure oscillano dal versante della descrizione letterale del lavoro (il metodo con cui si seguono le regole costruttive del fare) fino al modo in cui si evocano altri orizzonti di senso, attraverso la ripetizione differente di una medesima cifra (segno, impronta, linea, traccia).

Se vi è una regola comune ai differenti modi di fare pittura, essa può essere individuata nel rapporto tra struttura visiva e valore tattile dei materiali, tra la fisicità del colore e i fondamenti della sensibilità, capace di produrre continui ritorni e persistente concentrazione sullo stato di mutazione dello spazio.

ENZO CACCIOLA

Fare pittura è per Enzo Cacciola un processo legato alla pratica sensoriale dei materiali, tensione primaria del supporto in relazione con la parete, articolazione di varie superfici che inglobano il vuoto come misura interna all'opera.

Nel ciclo dei "cementi" le stratificazioni della superficie determinano minime cangianze del grigio, pregnanze fisiche della luce, processi concatenati: impasto, stesura, essiccazione, assestamento, abrasione e trattamento finale stabilizzante.

Altre opere degli anni Settanta sono realizzate con magma di amianto e materiale vinilico, in questo caso la forma e l'informe superano la loro apparente antinomia evidenziando la possibilità di congiungere energie contrapposte, la saturazione e il movimento, la compattezza e la vibrazione, il limite e lo sconfinamento. La realtà della pittura non è separabile dal metodo fenomenologico con cui essa si realizza, compresenza di ragione e sensibilità.

Nel periodo recente quest'atteggiamento è rimasto costante, persistono i tempi artigianali necessari a preparare telai e tele come piani predisposti ad accogliere materie, pigmenti, barre filettate e avvitate da dietro, imbullonature laterali. Dopo la costruzione preliminare dei supporti e la stesura del pigmento, due fasi scandiscono l'attuale procedere di Cacciola: da un lato l'artista versa il colore nell'intervallo misurato con precisione tra due bordi, dall'altro stringe i bulloni calibrando con meccanica perizia gli effetti della pressione che dai lati esterni preme verso il centro. La differenza sostanziale rispetto alla radicalità analitica degli anni Settanta è un maggior grado di sensorialità fissata nella scelta dei pigmenti e del loro modo di contrarsi e dilatarsi, dentro e oltre il supporto.

A quest'aspetto si aggiunge una più forte visione tattile che comprende sia la morfologia del colore sia la tensione della gomma liquida attraverso cui prende corpo l'opera. Al di là di queste differenze permangono inalterati i paradigmi di fondo: assenza di funzioni simboliche, sensibilità del colore aperta agli eventi imprevedibili del processo creativo, identità della materia come referente di se stessa. Cacciola usa pigmenti industriali con i quali ottiene toni cromatici opachi, campiture che filtrano luce mostrando la qualità sospesa ma anche espansiva del colore. Il pigmento versato sulla linea di congiunzione dei supporti è una resina vinilica che entra nell'interstizio, ne è trattenuta e, attraverso la pressione esercitata ai lati, fuoriesce con differenti quantità di materia, con esiti morfologici imprevedibili. Benché il controllo del flusso materico lasci intendere ciò che resterà visibile dopo l'essiccazione, non si può mai presupporre il suo sviluppo in senso analitico. Si potrebbe dire che è la materia che comanda e l'artista non può che prendere atto del suo accadere, sensorialmente coinvolto da ciò che avviene in corso d'opera, con ampi margini di apertura e con una vitalità costruttiva che deriva dal prodursi delle trasmutazioni cromatiche.

Infatti, la coesione concettuale di Cacciola è sempre esposta alle interferenze interne della materia, ai turbamenti del pensiero, alle inquietudini e alle sottili divaricazioni del visibile in sintonia con le esplorazioni dell'invisibile.

GIORGIO GRIFFA

Silenzio, concentrazione, assenza. Questi termini indicano la condizione di lavoro di Giorgio Griffa intorno alla metà degli anni Settanta, nel momento di massima tensione della pittura come atto che “consiste soltanto nell'appoggiare il colore dentro la tela”, attraverso il senso e la durata delle pennellate nel campo della superficie. L'artista si considera “semplice esecutore” di un processo di lavoro basato sulla passività, condizione distante dall'analisi attiva della pittura come indagine critica del suo sistema linguistico. I mezzi elementari del dipingere sono usati per allargare lo spazio della conoscenza piuttosto che per determinare una forma che rappresenta una realtà esterna. Non a caso già nel 1973 Griffa afferma “io non rappresento nulla, io dipingo”, dichiarazione che intende collocare il senso del fare prima di qualsiasi possibile formalizzazione.

La dimensione fattuale produce segni, linee e frammenti di spazio, non può esservi mai compiutezza, in quanto l'atto di stendere il colore è parziale rispetto alla totalità della vita che ne comprende i limiti. Importante è sviluppare la funzione elementare del segno, inteso come traccia della mano che fissa il proprio movimento nella durata del processo pittorico, cadenzata scrittura spaziale che varia assecondando il ritmo del flusso creativo. La tela senza telaio è sospesa sulla parete come superficie autoportante, soglia provvisoria, dove l'artista sedimenta sequenze lineari, lasciando ampie zone non dipinte.

Nelle minime tracce di totalità sono fissati i tempi elementari e necessari del flusso vitale, non a caso, “la ripetizione dei segni fissa lo spazio dall'interno”, è un atto fisico-mentale che segue il ritmo fisiologico del gesto. La pittura è interminabile scrittura, sempre incompiuta, infatti il campo della tela non è mai completato, esattamente come il procedimento conoscitivo che accompagna i fondamenti del lavoro pittorico. Dopo le rigorose procedure degli anni Settanta, Griffa passa ad altre possibilità di trasformare i mezzi della pittura all'interno del loro divenire, le nuove composizioni alludono a memorie matissiane, a ritmiche spaziali che evocano le purezze essenziali della decorazione, le movenze dell'arabesco, le cromie degli antichi affreschi, vibrazioni curvilinee che abbandonano il rigore della linea retta. Un più intenso senso del racconto, della *fabula picta*, s'insinua nelle opere degli anni ottanta, novanta, e oltre, si tratta di immagini dense di andamenti controversi del segno e di squillanti cromie, frammenti di narrazioni sospese sulla soglia dell'ignoto. Nel rinnovato viaggio intorno alla “indefinibile complessità della materia” si avverte il desiderio di tornare ai principi fondamentali della comunicazione collettiva. La pittura è linguaggio in espansione indefinita, si collega ai tempi di lettura dello spettatore attraverso i percorsi imprevedibili tra segno e colore, linea e superficie, gesto elementare sospeso nel vuoto, spazio-tempo indeterminato.

Appoggiare con meditata concentrazione linee e colori sulla tela continua a essere un atto cui Griffa affida il senso dell'immagine, seduzione sensoriale che si estende nella durata del suo percorso, perseguendo un metodo creativo e conoscitivo in cui la memoria storica della pittura ingloba il flusso del presente.

CARMEN GLORIA MORALES

Se la pittura procede su se stessa esaminando le fonti della sua memoria storica, il ruolo dell'artista è di accrescere la coscienza del fare attraverso un processo di chiarificazione del proprio impegno, "un'immaginazione del futuro – dichiara Carmen Gloria Morales- che parta dal principio di una insostituibilità dell'arte".

Muovendo da queste forti premesse, lo spazio dell'opera è concepito come immagine totale, equilibrio tra idea e prassi, progetto ed esecuzione, momenti compresenti di un procedimento dove il gesto pittorico vive la determinazione del presente attraverso la coscienza della sua storicità. La pittura come sistema totale si esplica nella scelta del dittico, basato sulla presenza di una duplice soglia, la parte dipinta e quella non toccata dal pigmento, momenti non separabili di un'unità fisica e mentale. Da un lato, la pittura nella sua pienezza fisica, dall'altro la tela grezza come "area di coscienza della pittura". Per quanto distinte, le due superfici appartengono alla medesima identità del pensiero creativo, la presenza della materia e il valore del vuoto. "Mi interessa insistere- si legge in un testo del 1974- sulle focalità medie, in modo da poter sempre controllare i confini percettivi e percepibili. Quest'atteggiamento di riflessione sulle potenzialità implicite del mio linguaggio mi muove a una necessità di analisi delle strutture (nel senso più oggettivo) interne della pittura e del loro articolarsi secondo relazioni pure, fondamentali". Morales attua un rigoroso processo strutturale, opera su un uguale formato, usa il quadrato e i suoi multipli, ha costante contatto con i materiali, preferisce il montaggio diretto della tela sul telaio. Procede attraverso la conoscenza tattile della superficie su cui intervenire, con calibrata azione trasversale del gesto, libera tensione esecutiva commisurata alle possibilità estensive del corpo. La descrizione del lavoro è indicata limpidamente: diverse intensità del gesto dipendono dalle dimensioni del pennello e dagli altri strumenti (grafite, carbone, cera, spazzola) usati per le campiture. Differenti sovrapposizioni determinano specifici valori luminosi, la predominanza dei neri e dei grigi, stratificazioni opache, tracce ampie di colore e sottili stesure del segno. La sensibilità di questi passaggi operativi determina la qualità della pittura, il campo di sedimentazione dei materiali che si sostanziano in modo sempre diverso, pur appartenendo all'attuarsi della stessa azione. La possibilità di conoscenza della materia cromatica comporta anche il controllo dello spazio in cui l'opera è collocata, la dimensione dell'ambiente agisce sull'opera, da osservare per quello che è nella sua essenza.

Ogni scelta cromatica è la somma delle precedenti, ma risponde soprattutto alla forza del gesto che genera altre strutture attingendo al senso originario della materia, ai necessari mutamenti interni, spessori di luce e tracce stratificate. Per queste ragioni Morales sa sostenere la medesima tensione operativa nel corso dei decenni successivi, sia attraverso intense vibrazioni del colore metallico, sia adottando nuovi formati, come nel caso dei "tondi" o delle "pale" che propongono altre dinamiche vitali, disarmonie prestabilite e slittamenti strutturali, situazioni per continuare a dipingere senza costrizioni.

Claudio Cerritelli