

APPUNTI SU ASPETTI DELLA PITTURA "ASTRATTA" OGGI

di ENRICO CRISPOLTI

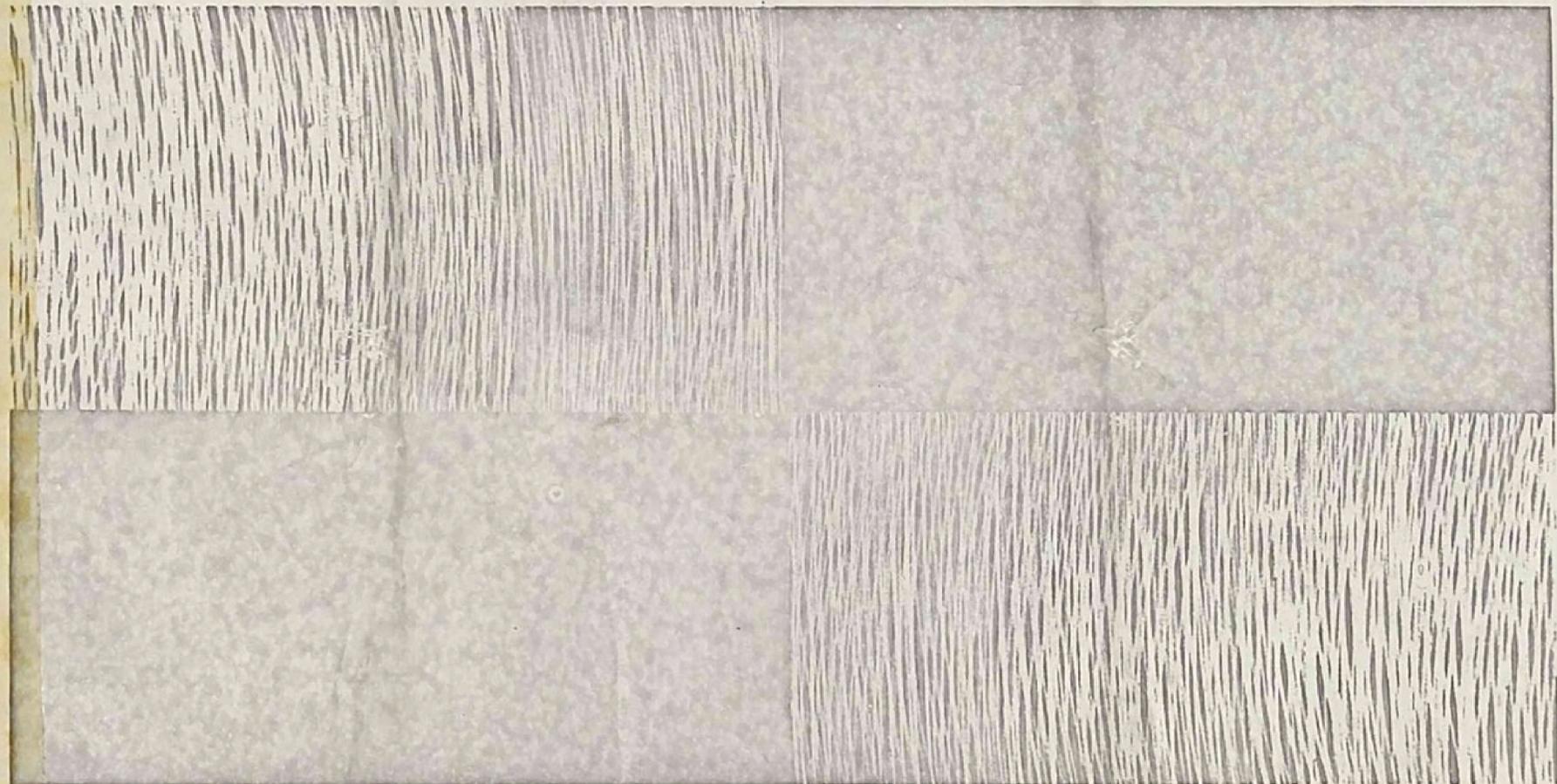
NON E' UNA RICOSTRUZIONE
STORICA DELL'ASTRATTISMO
ROMANO, MA PIUTTOSTO
ALCUNI BREVI APPUNTI
ED ANNOTAZIONI
PER COSTRUIRE UNA MAPPA
DELLA PITTURA ASTRATTA
A ROMA, OGGI, DOPO DORAZIO,
IL QUALE, LUNGO TUTTI
GLI ANNI CINQUANTA,
SESSANTA ED OLTRE,
CON MOLTA COERENZA
HA IMPOSTATO
NELLA CAPITALE
UN ORIZZONTE
PROBLEMatico
DI STRUTTURALISMO LIRICO.

Le note seguenti non intendono proporre se non qualche nota per una mappa della pittura « astratta » a Roma, oggi. Non intendono dunque tentare una ricostruzione storica dell'astrattismo romano, magari dal dopoguerra: una simile ricostruzione implicherebbe inoltre una decisa e persino violenta presa di posizione contro il malcostume mistificatorio che dà luogo a ricostruzioni affrettate e fraudolente come quella condotta nella tornata astratta della Quadriennale; e basti appena accennare alla deliberata esclusione di un promotore essenziale come Cagli.

Sono invece, questi, appunti e notazioni in margine ad un lavoro in atto, in parte noto, e anche ben noto, in parte ancora quasi clandestino, relativo ad una generazione nuova e nuovissima.

Dopo Dorazio, perché in fondo il lavoro di questo pittore romano lungo tutti gli anni Cinquanta, i Sessanta e oltre, con molta coerenza, e con fondante azione culturale ha ricollegato le file della lezione di Balla e di quella di Magnelli impostando a Roma (con disinvolti e aggiornati dialoghi culturali anche d'oltre Oceano, e tuttavia senza quelle sudditanze di moda e coloniali che in altri si sono dovute lamentare) un orizzonte problematico di strutturalismo lirico che costituisce chiaramente un termine dialettico per la generazione successiva, nuova e nuovissima. Proprio come nell'ambito della scrittura (e aprendo retrospettivamente a Licini, a Klee, e riattivando la stessa lezione del grafismo euristico e orfico di Cagli, all'origine del grafismo romano degli anni Cinquanta, come lo è di quello

Claudio Adami:
« Conflitto spaziale n. 2 »,
grafite e acrilico, cm. 200x100, 1973.



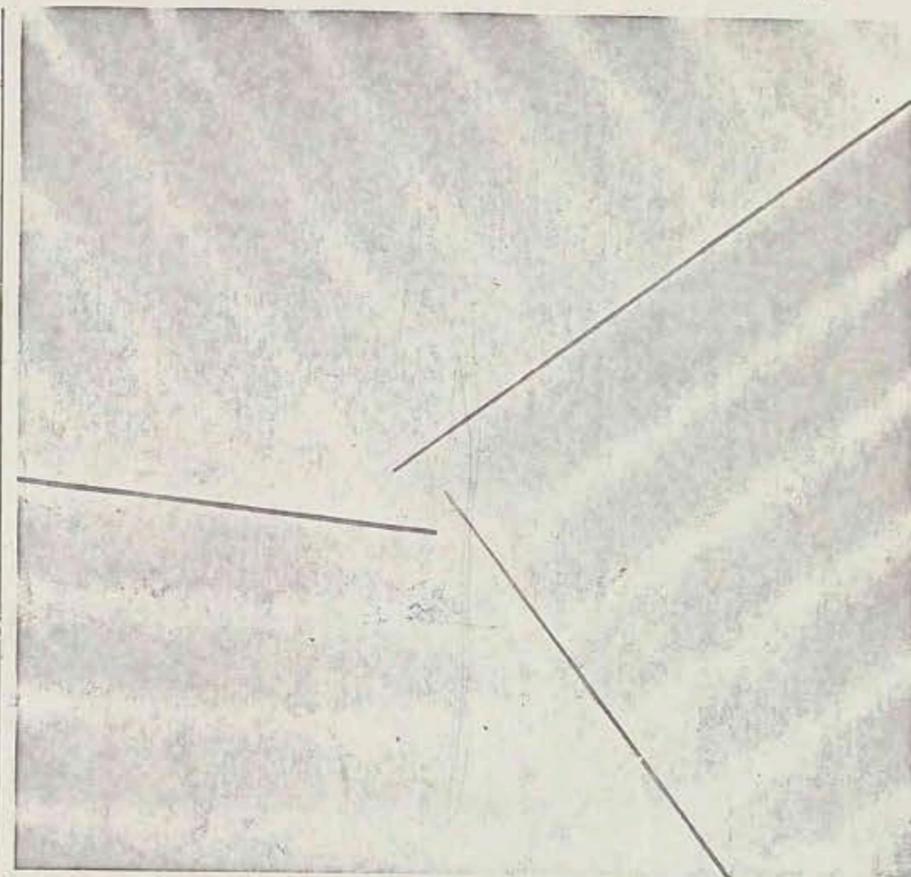
"CAPITOLIUM" - Roma

maggio 1973

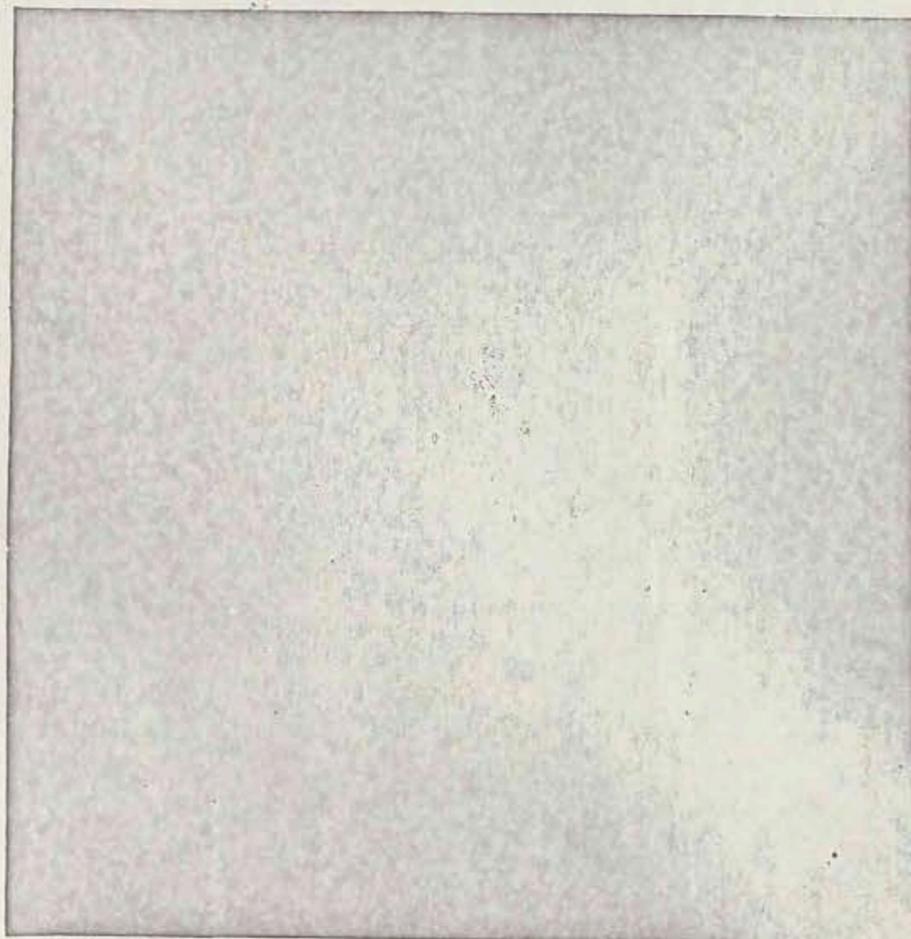
Guido Strazza
«Ricerca in tre tempi»
acrilico su tavola, cm. 120x125, 1972.

di Capogrossi), nell'ambito della scrittura dicevo, il punto di riferimento è chiaramente l'opera di Novelli. Una posizione intermedia da considerare assai più di quanto non avvenga è quella che occupa il lavoro condotto da Guido Strazza da intorno la metà degli anni Sessanta, di una tensione lirica controllatissima e che incide sull'impalcatura strutturale attraverso un'epifania luminosa di grande tensione, e il cui esito è ben diverso dalla risoluzione in «fantasia» lirica promossa da Dorazio. Se Dorazio ha inteso il lirismo immaginativo come riscatto dal rigorismo strutturalistico (di fatto in certo modo contraddicendolo, come è avvenuto contro lo strutturalismo di tradizione concretista che infatti Dorazio lungo l'intero suo percorso ha contrastato e contestato), Strazza invece ha intuito la necessità di una strutturalità lirica, cioè di una partecipazione effusivo-sensibile alla intima determinazione delle strutture stesse, ad un certo punto servendosi anche di elementi oggettuali, in plastica, cioè di una materia particolarmente permeabile in senso luminoso, e tuttavia ugualmente esplicita in quanto struttura.

Anche se il lavoro di Strazza nel complesso è molto solitario e schivo per poter risultare esemplare, c'è da chiedersi se una certa interiorizzazione del lirismo verificatasi nella nuova generazione non debba proprio a lui questa spinta, che è di notevole diversione da quel certo edonismo immaginativo di forme e colori, che, sia pure in un contesto formalmente molto corretto ed educato, è l'aspetto più esteriore (e persino mercantile) della pittura di Dorazio. Un altro caso di lirismo epifanico ed orfico, ma in senso più metafisico e misterico che non quello di Strazza è nella ricerca che Mario Samonà è venuto svolgendo fin dallo scorcio



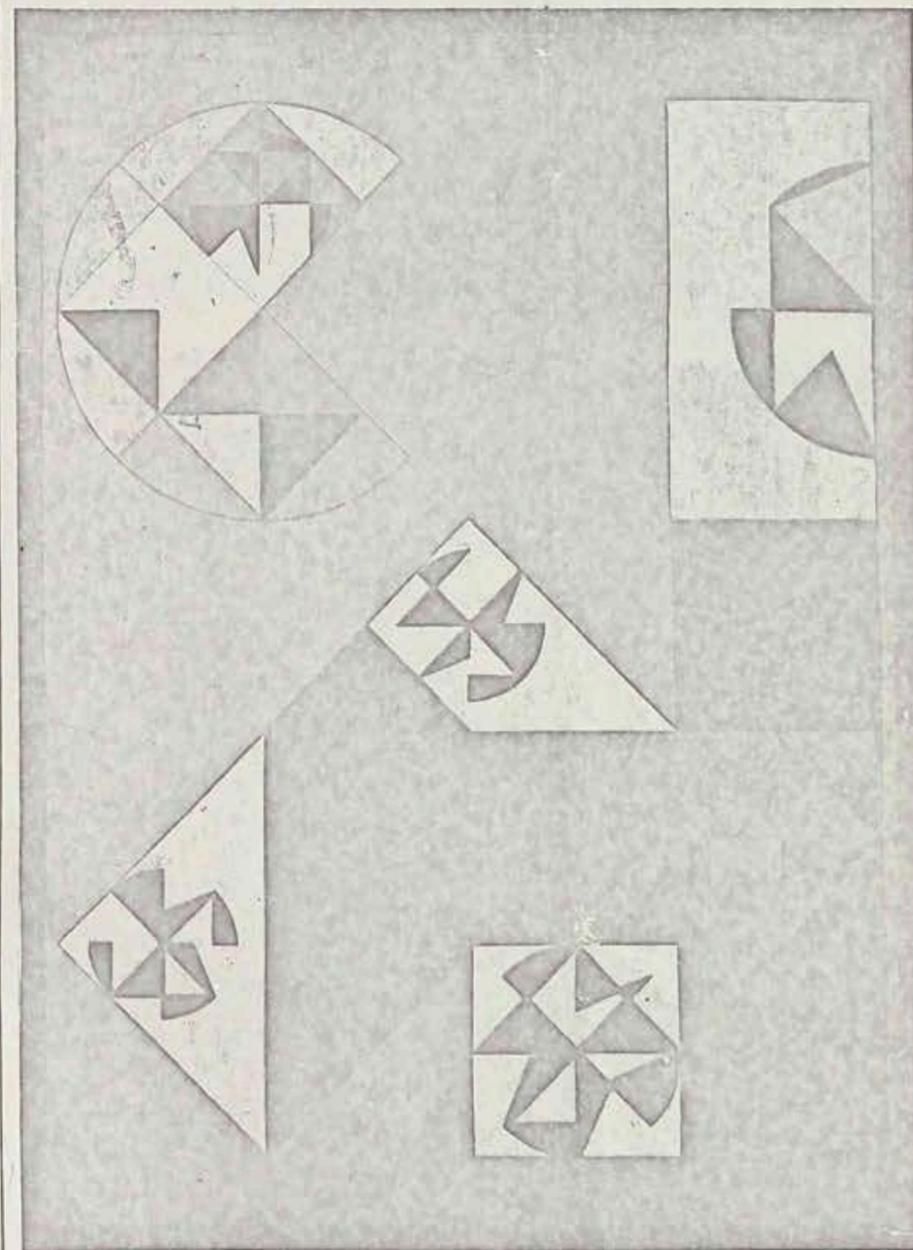
Guido Strazza: «Ricerca in blu II°», acrilico su tavola, cm. 125x130, 1973.



La radice orfica dell'astrattismo romano
 è la più autentica
 perché risponde alla condizione esistenziale
 di una città socialmente non consapevole
 né strutturata.

degli anni Cinquanta e inizio dei Sessanta, nelle sue epifanie appuntite, lunari e ctonie a un tempo, nei suoi soli neri che ha realizzato con un sapiente uso d'areografo (da lui rilanciato appunto fin da allora a Roma dopo gli impieghi nelle impronte « negative » di Cagliari). Ma se Strazza è solitario ed appartato, Samonà è invece uno di quei tipici irregolari le cui proposizioni (che un tempo Emilio Villa visitava e rivelava con tutta tempestività) costituirebbero l'ossatura frammentaria magari ma sufficientemente conseguenziale di una autentica (e creativa piuttosto che professionalistica) onesta storia dell'astrattismo romano dal dopoguerra a oggi. I casi di Cristiano o di Nuvolo negli anni Cinquanta (ignorati alla Quadriennale), per fare qualche esempio; o recentemente di Sordini o di Novak.

La radice orfica dell'astrattismo romano è la più autentica in quanto risponde a quella condizione di solitudine e di esplicitazione individualistica che è stata lungamente, e futura sembra essere la dimensione più propria di risposta alla condizione esistenziale di una città socialmente non consapevole né strutturata (senza base proletaria sufficientemente organizzata). Persino un'altra vicenda solitaria e misconosciuta quale l'anilitica microstrutturale di Virduzzo (ben anticipante su pretese culturalistiche « gestaltiche » successive) andrebbe riveduta e riletta anche per quella sua matrice di decoratività magica quasi ancestrale. D'altra parte un caso singolarissimo nell'ordine di un livello quasi clandestino di ricerca astratta a Roma è quello rappresentato dalle ricerche finora pressoché sconosciute, ma molteplici e abbastanza precoci, lungo gli

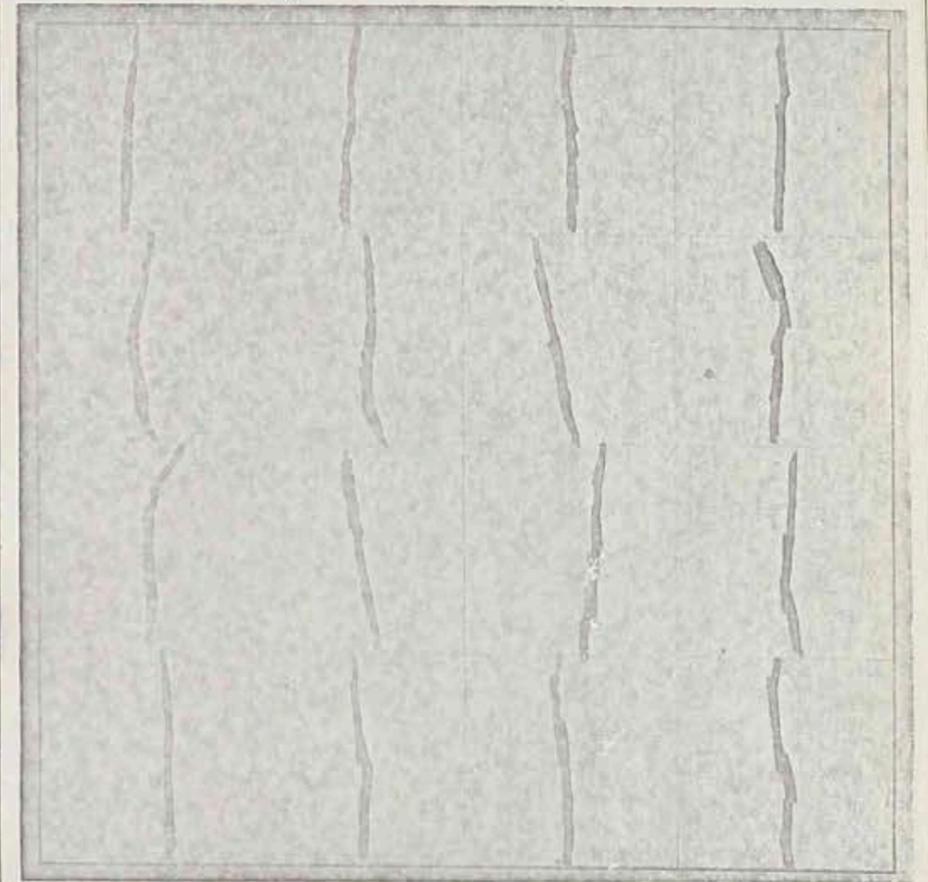


Renzo Gallo:
disegno su carta, grafite e matita,
cm. 30x30, 1972.

anni. Sessanta di Paolo Zughetti in un progressivo declinare la trama segnica in trama macrostrutturale di forte ambiguità gestaltica, come nei suoi dipinti degli ultimi anni (nella intenzione di offrire un tempo e modo di lettura propri al fruitore, un suo tempo di partecipazione implicato nella determinazione del contesto formale stesso).

Prevalentemente tuttavia la nuova generazione astratta romana tende a costituirsi in operazioni non clandestine, rifiuta margini e rifugio di emarginazione. Come nel caso di Claudio Verna, la cui ricerca dalla personale romana del '70 e dalla presenza notevolissima nella Biennale veneziana di quell'anno, è tutta tesa nell'equilibrio precario e dinamico fra effusività e struttura, la prima contenuta in tessiture che da riquadrature di forme più recentemente divengono rare trame segniche, la seconda resa tutta relativa e vibrante dal fatto che soltanto la tensione lirica effusiva ne anima e ne giustifica la presenza. È un modo di considerare la struttura al limite della sua dissoluzione, e l'effusione in una sua presenza d'eccezione (all'esatto contrario per esempio della totalità dell'effusione del lirismo astratto informale). L'equilibrio si sposta in una dimensione concettuale, anche se la «pittura» è totalmente riscattata in tutti i suoi valori di sensibilità (al limite cioè della struttura, non della pittura, nel senso di un Gastini o di un Griffa).

Il percorso di Verna è stato da una pittura di strutture astratte chiaramente enunciate al superamento, in quell'equilibrio di tensione lirica fra struttura e effusione, del riferimento ideale a valori formali puri, geometrici. La ricerca di Carmen Gloria



Morales ha seguito una traiettoria in certo modo parallela, originata cioè da una medesima esigenza di superare una pittura di semplici strutture astratte geometrizzanti (con il loro cromatismo di uniformi campiture), con un esito tuttavia di conversione oggettuale assai diverso dalla condizione d'immagine permanente nella pittura di Verna (anche se «l'immagine è il quadro stesso», come avvertiva due anni fa in occasione della sua personale romana): esattamente trasformando lo strutturalismo formale in certo modo in oggettualità della forma stessa. Le sue infatti sono oggettualizzazioni, nel riquadro della tela, di pure tensioni cromatiche, al tempo stesso poste in causa da un rapporto continuo, a dittico, fra pittura e non-pittura, cioè assumendo nel campo della pittura oggettualizzata anche il «grado zero» della tela bianca, così che alla parte dipinta del dittico, che ha funzione di virtualità di pittura si abbina e contrappone la parte di tela bianca, come forma oggettualizzata della non-pittura. E dunque il gioco pittorico è portato al suo limite, non tanto per essenzialità di concentrazione d'im-

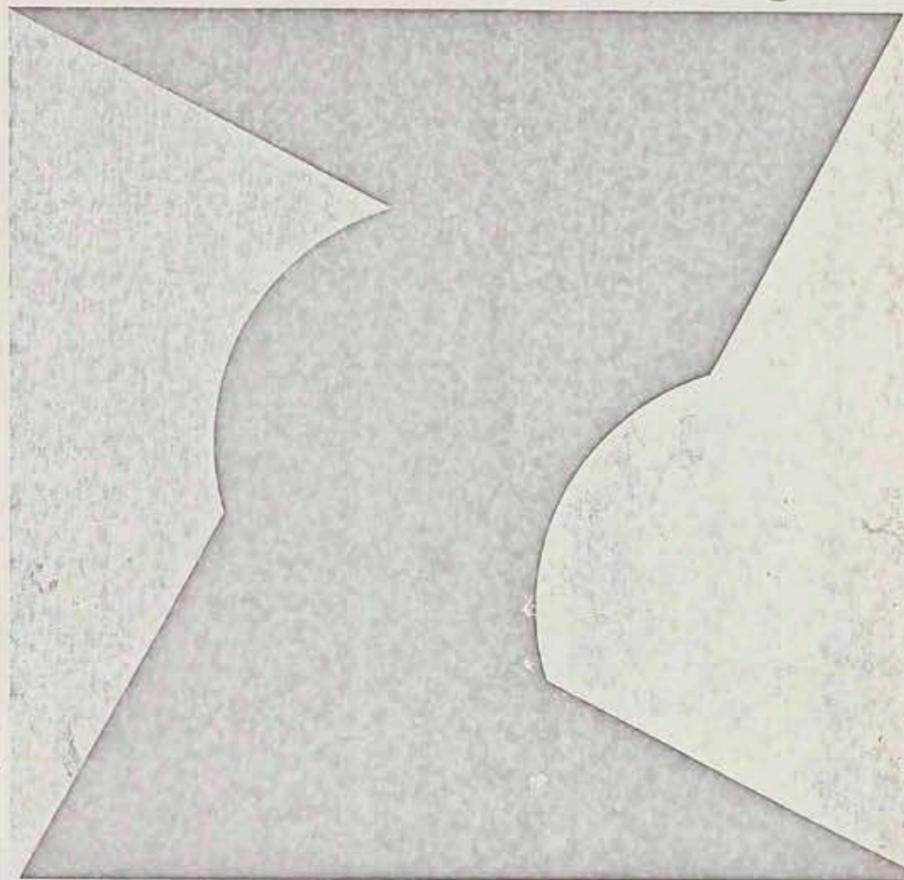
magine (nel senso, per esempio di Gastini o diversamente, ma abbastanza analogamente, di Griffa, innanzi ricordati), quanto per una sorta di contestazione concettuale che lo spoglia d'ogni abbandono d'irresponsabilità effusiva, quanto d'ogni certezza d'immagine, per ricondotto ad una fisicità di forma oggettualizzata e immaginativamente demitizzata. Il precedente rapporto strutturale campo dei suoi quadri geometrizzanti di alcuni anni fa, si è convertito in un rapporto d'abbinamento dialettico fra forma oggettuale della «pittura» e forma oggettuale del suo

«negativo», la «non-pittura», mentre il campo è poi lo spazio essenziale di scala umana che accoglierà il dipinto. E la pittura stessa si è fatta tensione cromatica pura che assume il rapporto luminoso, proprio per poter essere una forma oggettuale molto particolare: non una semplice superficie colorata, ma appunto una superficie del particolare valore «pittura».

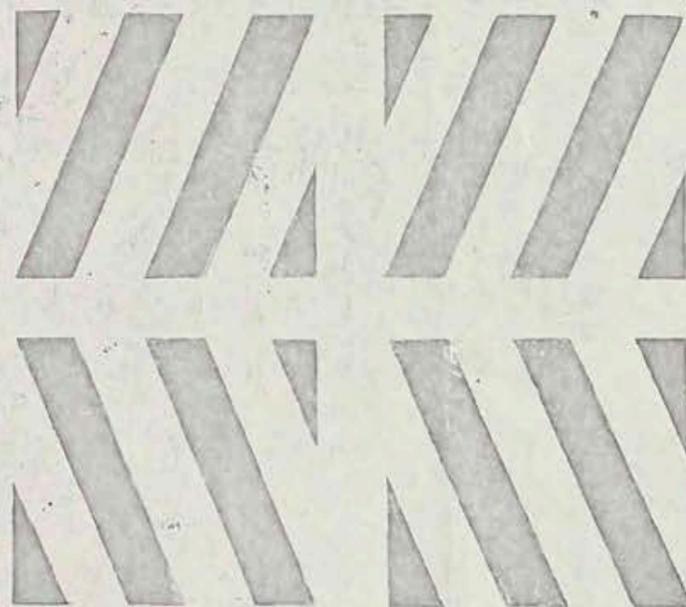
La dimensione immaginativa resta tipica invece alla pittura di Carlo Battaglia che negli ultimi due anni ha risolto il suo superamento di una oggettualizzazione di grandi campiture cromatiche (quali in una sua personale romana del '69) in uno spazio cromatico vibrato nella pulsazione luminosa e inteso appunto come campo d'infinito immaginativo, sul quale, spazialisticamente si potrebbe dire, si affacciano in ordinate fila brevi elementi formali a rombi allungati (ma nella Biennale del '70 erano brevi segmenti lineari, telegrafici) che costituiscono una sorta di primo piano nell'ideale e mal sondabile profondità di prospettiva pittorica.

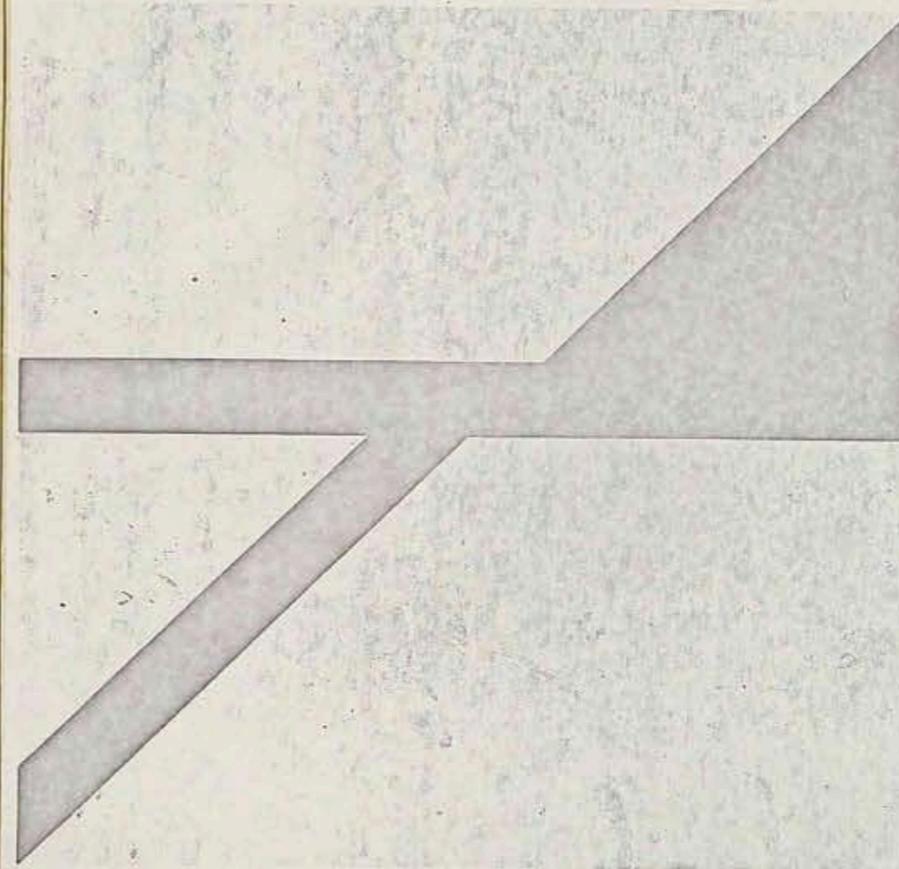
Una soluzione abbastanza analoga, anche se in una istintiva disposizione più oggettuale che soltanto immaginativa della pittura, propone recentemente Paolo Cotani, che negli ultimi anni sta svolgendo un'intensa messa a punto della propria ricerca, e che ora sembra voler utilizzare il breve modulo formale come un'oggettivazione e schematizzazione del margine immaginativo nella sua presenza sul campo pittorico costante, che è quasi in funzione di occasione appunto immaginativa.

Attraverso questi giovani si va costituendo una nuova tradizione di ricerca nel panorama della pittura astratta romana, ove la lezione di Dorazio resta dialetticamente stimolante, e stimolante proprio alla formulazione del superamento proble-



Paolo Zugheggi:
Articolazione B3
cm. 120x110, 1967.



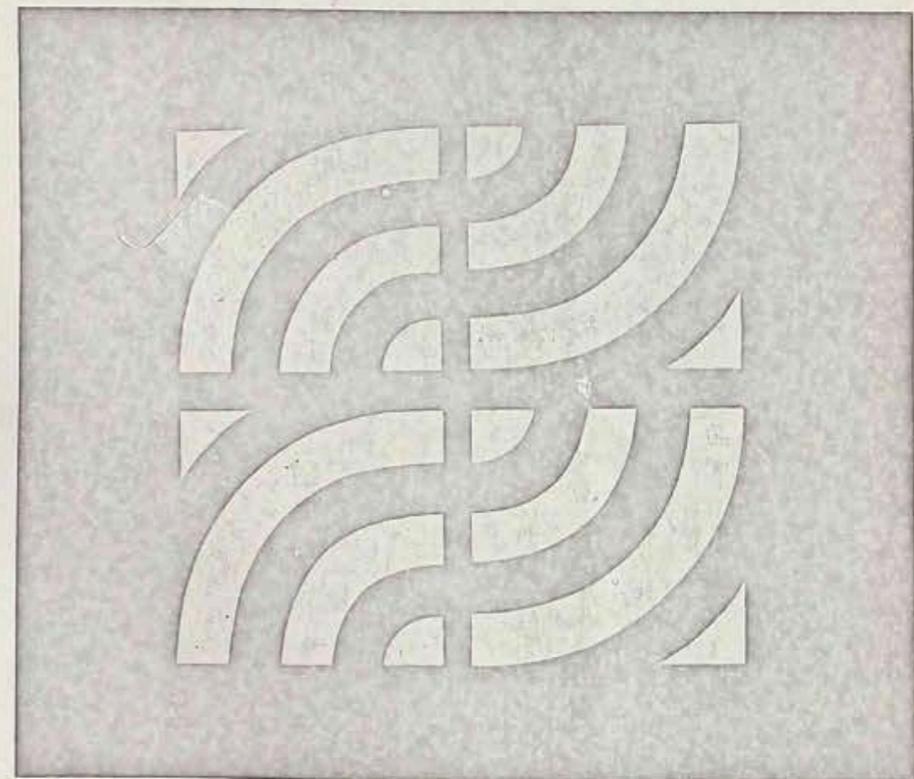


Angelo Caligaris:
Composizione, nitro su legno,
cm. 160x160, 1973.

Paolo Zughetti:
Articolazione B22,
acrilico su tela, cm. 140x155, 1973.

matico (che di fatto da parte della nuova generazione è avvenuta) del suo livello. Non andrebbero tuttavia dimenticati altri casi isolati, estranei cioè a questa vicenda, come quello di Ignazio Moncada, appartenente se mai al filone orfico del quale s'è detto all'inizio e che ha riproposto negli ultimi anni una sua particolare interpretazione del cromatismo strutturale astratto, « mentale », in particolare di Kupka. Mentre ancora in via di formazione, ma con una qualità istintivamente fortissima, e ripercorrendo cromaticamente certe suggestioni di rapporti magnelliane, opera una dialettizzazione alfabetica di forme geometriche pure il giovanissimo Costantino Baldino. D'altra parte Antonio Pandolfelli ha ultimamente risolto in superfici oggettuali, in fogli di plastica, il suo strutturalismo astratto precedente.

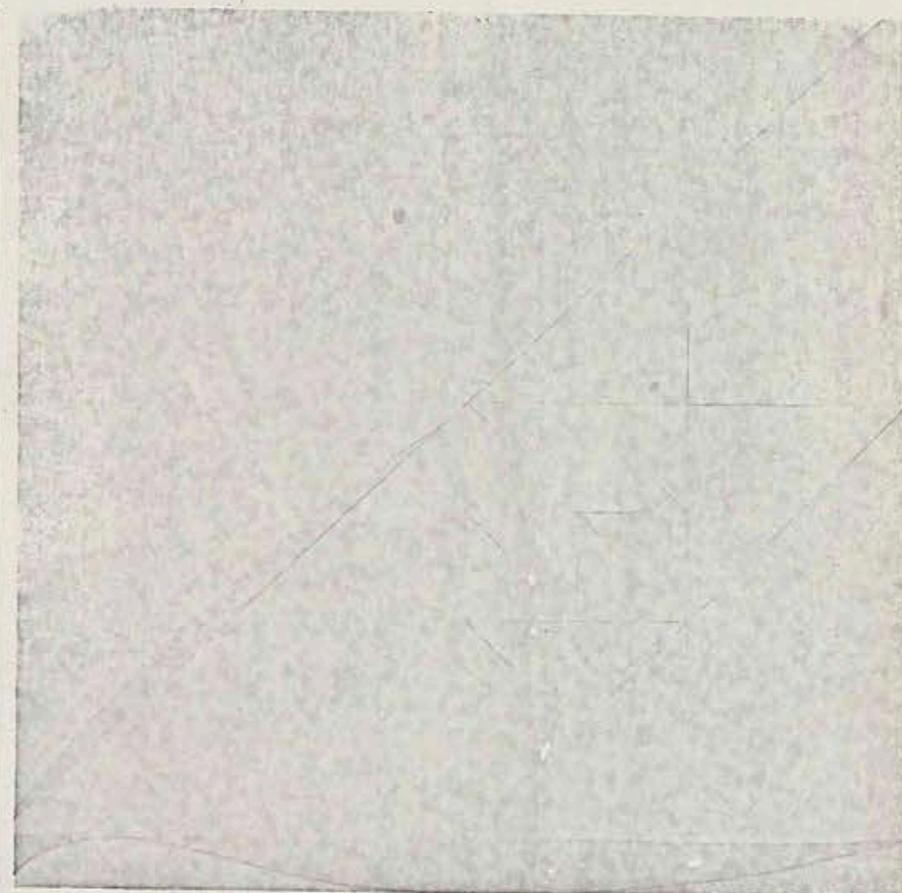
A Roma la ricerca di un libero grafismo astratto (che avrebbe potuto avere un punto di riferimento nel lavoro di Perilli, o nel nodo Sanfilippo-Accardi), è in realtà abbastanza sporadico: lo tenta con notevoli esiti Renzo Gallo che ricerca nella itera-



zione sistematica di un puro atto di grafismo (in sé, singolarmente, abbastanza informe), un principio di struttura nuova dell'immagine: non senza un certo accento anche di tensione ironica.

D'altra parte a Roma non mi sembra abbia avuto grandi esiti il rigorismo strutturalistico « optical » assai agguerrito anni fa (da Biggi a Carchietti, da Martinez a D'Eugenio e che ebbe un pioniere intuitivo in Di Vito, altro isolato), anche perché il presupposto tecnologico in una condizione come quella romana è piuttosto improbabile, e d'altra parte la sperimentazione ottica a livello psicologico finisce per essere un'« impasse », come hanno dimostrato, se non altro, nella Quadriennale romana, sia la regressione (sostanzialmente decorativa) di Biggi, sia l'insistenza ammirabile ma nel complesso problematicamente abbastanza sterile di Carchietti. La struttura è più valida come base del suo superamento, sia nell'articolazione modulare aperta (come nell'intelligente lavoro di Carrino), sia almeno come iterazione probabilistica, nel senso per esempio del lavoro che ha svolto Aldo Corbellini, o che ha svolto Zughetti.

E' invece il filone maggiore della ricerca astratta romana, quello, s'è visto che fa i conti con uno strutturalismo aperto al rapporto immaginativo e alla dislocazione psicologica, e insomma alla corruzione lirica, che



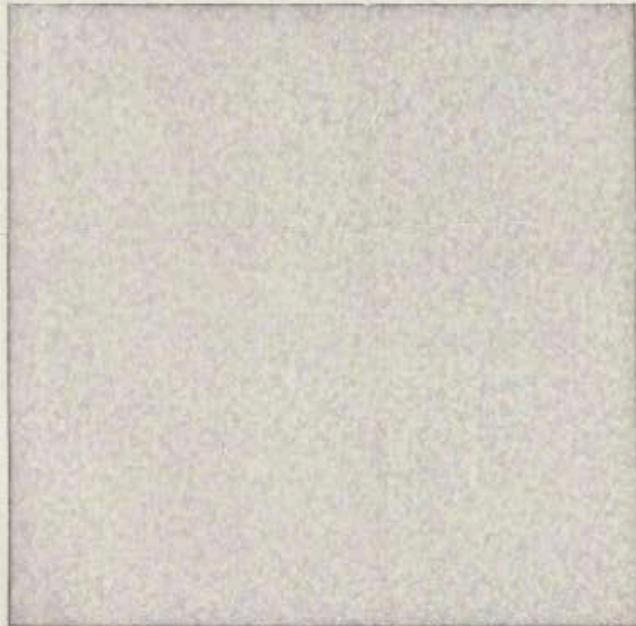
si rifanno alcuni più giovani rivelatisi negli ultimissimi anni, e che formano un « collettivo » di lavoro; sono: Luigi Campanelli, Franco Fumelli, Angelo Caligaris, Claudio Adami, Enrico Gallian, e Ristonchi. Il presupposto dell'operare di alcuni di loro è di ordine strutturalistico, e il senso del lavoro attuale è un superamento di tale strutturalismo in senso lirico. Vanno subito tuttavia indicate significative diversità: Caligaris, per esempio, è un'eccezione a quanto detto, giacché persegue anzi uno strutturalismo molto più esplicito e rigoroso, formulato su base analitica assai precisa, come scandaglio quasi « scientifico » di una fenomenologia astratta di forme, con un rigore grammaticale analogo a quello di un neoplastico

« storico ». Ristonchi invece si dibatte per uscire da un'accezione decorativa della struttura. Campanelli e Fumelli hanno alle spalle una ricerca molto approfondita di ipotesi strutturali, non intese come esibizione di forme pure, quanto come rilevazione di tensioni formali. Campanelli vi andava recuperando elementi emblematici e quasi simbolici che oggi riaffiorano ma in un contesto di tensione lirica sottilissima, ove le forme si enunciano in rapporti essenziali di strutture appena accennate e immerse nel « primum » di una superficie pittorica consistente ma tersa. Un lirismo concettualmente analizzato che legge Licini in chiave di metafisica onirica (proprio al contrario di come Novelli lo aveva letto in chiave di di-

Attraverso molti giovani si va costituendo
una nuova tradizione di ricerca
nel panorama della pittura astratta romana.

scoperta onirica). Fumelli invece cela le strutture in una loro ipoteticità di lettura, rendendole non solo alquanto improbabili, ma comunque sotterranee, e affondate in una dimensione di partecipazione lirica che mai riusciranno a sopraffare. Anche Claudio Adami ha superato liricamente, nel suo ultimissimo lavoro, l'ipotesi strutturale pura; tuttavia la sua esperienza astratta è riscattata direttamente, con un'eccezionale e rapida decantazione, da esperienze figurative di risonanze spaziali bacciniane. Oggi individua una tematica del rapporto estraneità spaziale-traccia umana nella sottilissima dialettica (prevalentemente nero su nero) fra il fondo anonimo e una traccia di segno-gesto a grafite iterato (magari in una sorta di sequenza formulata in diversi riquadri). Gallian invece cerca di portare al limite estremo di lirica rarefazione un certo grafismo corsivo romano (fra Twombly e Novelli), riscattandone il valore di traccia appena percettibile in superfici bianche sonore.

Mi sembra che proprio in alcune esperienze di questo «collettivo» (politicamente impegnato, quanto del resto culturalmente aperto) si possano indicare alcune delle novità più interessanti della giovanissima pittura «astratta» (se così vogliamo ancora continuare a chiamarla) romana in questo inizio degli anni Settanta.



Pierfrancesco Fumelli
«Diagramma dell'esperienza»,
acrilico su tela, cm. 100x100, 1973.