Mi pare così ben percepibile in questa ricerca del maestro veneziano la presenza simultanea, in una vera e propria tensione, di una salda razionalità e di una tenace propensione all'intuizione, declinata in emotività creativa. Forse non è azzardato affermare che le "due culture"[7] dell'artista, l'umanistica e la scientifica, paiono trovare, ante litteram, quella piena sinergia che soltanto alcune tra le più avanzate teorie contemporanee (come la Teoria delle stringhe) riescono a concepire.

Nell'ottica dei continui confronti creativi di Deluigi, mi pare che, per una lettura approfondita del periodo "fisiologico", non sia di secondaria importanza anche una componente surrealista, che, nelle versioni successive di un'opera capitale come il "San Sebastiano" (tra il 1943 e il 1945-46), si manifesta soprattutto in direzione di Ives Tanguy. Deluigi distende le forme, quasi in un inventario di relazioni possibili pronte a realizzarsi in articolazioni formali imminenti, come in un "racconto" che viene raccontandosi [8].

Nella "Merlettaia" del 1946 l'artista ancora si presta alla costruzione figurale, ma già nello straordinario "Omaggio a Claudia" dello stesso anno, si assiste all'immergersi in una visibilità multidimensionale, eccedente qualsiasi metafora iconica. Più che di una tendenza all'astrazione, mi sembra che si verifichi un vero e proprio processo di fusione [9], in cui la temporalità ha un ruolo fondante nel passaggio da una percezione cronologica a un evento istantaneo: spazio e tempo di accadimento si fondono in immagini che risuonano d'inedite interiori luminosità. Ecco che l'indirizzo etico della ricerca di Deluigi, il tentativo di trovare il luogo visibile del proprio "principio direttivo", già delinea un orizzonte di concretezza, fatto di spazio, luce e temporalità.

È poi solo apparentemente "strano", che in un simile clima (nel 1949) si situi l'accettazione di una commissione per una pala d'altare, "Le Litanie della Vergine", realizzata in una dichiarata rielaborazione del "Victory Boogie Woogie" di Piet Mondrian. Deluigi si confronta, ancora, con la polarità di ragione e spiritualità, e l'intima sua riflessione sull'esperienza astratta del Novecento, come "conquista o rarefazione della legge plastica", traccia ancora di più l'inconfondibile indirizzo per gli sviluppi della ricerca, orientata alle possibili visibilità in cui ragione e intuizione si fondono separandosi [10]. Le stesse osservazioni sulla costruzione architettonica di quest'opera, di un'architettura intesa come ricerca di uno "spazio abitabile", sottolineano la natura vitale delle ricerche dell'artista.

È proprio in quest'ultimo scorcio degli anni Quaranta, confortato anche dal confronto culturale con Lucio Fontana, conosciuto a Milano alla Galleria del Naviglio di Carlo Cardazzo [11], che Deluigi realizza per la prima volta una luce smaterializzante, talvolta definita "mistica", il luogo ideale in cui trovare il contatto tra il percepibile e colui che percepisce: l'immagine in cui il pensiero, che nulla sarebbe senza la realtà, e la realtà stessa, che non esisterebbe senza pensiero, si manifestano fugacemente in un dinamismo coeso. Ancora una volta ritorna il verso straordinario di Rilke "per noi sentire è svanire", ma in una sorta di necessario ribaltamento pittorico, come se Deluigi dipingesse un "per noi svanire è sentire". Credo che sia questo l'incipit di tutta l'esperienza matura del maestro, l'esordio, all'alba degli anni Cinquanta, di una ricerca "spazialista" senza fine in cui, attraverso la luce e la nuova tecnica del grattage, Deluigi tenterà di raggiungere quell'ossimoro di "vuoto plastico" in cui l'esserci [12] diviene consapevole di sé nel suo "svanire", nel suo divenire-Mondo.

Motivo sui vuoti, 1954

A cavallo della metà del secolo, il percorso formale di Deluigi, indissolubilmente legato alle sue acquisizioni etiche e teoretiche, deve ancora attraversare il breve ma fondamentale ciclo degli "Amori"[13]. In queste opere, nell'alveo di una quasi trascendente misura luminosa, che mi pare di poter ricondurre sino a Piero della Francesca, Deluigi tenta una rifusione emozionata della grande dicotomia di res cogitans e res extensa. L'artista realizza questa fusione nel dinamismo di una continuità metamorfica delle forme, la cui sintassi è ancora in qualche modo surrealista (Arp): eppure si può dire che il maestro veneziano trovi il dinamismo interiore della metamorfosi, il luogo mediano in cui non c'è né forma di partenza né forma di destinazione. Si tratta della realizzazione di una pura potenza che si fa atto: credo che sia questa l'esperienza visibile di quell'amore che Deluigi invoca attraverso il corpo complesso e mutevole di luce, spazio, tempo, colore.

Il passaggio dalla scomposizione cubista alla continuità dello spazio-luce, avviene così, attraverso le modulazioni della curva plastica che subito ammorbidisce e risolve ogni spigolo e punta in continui scarti dinamici. Si potrebbe affermare che è in una "regressione" futurista del surrealismo, - si pensi in particolare a Boccioni e alle sue "Forme uniche nella continuità dello spazio" (1913) o al "Dinamismo di un corpo umano" (1913) -, che Deluigi riesce a dare visibilità pittorica alla pura potenza della metamorfosi, in cui lo spazio-tempo si trasfonde in luce-colore. Nell'ordine, poi, di una persistente musicalità, poi, mi pare di ritrovare il ritmo di opere come "Udnie" (1913) o "The Source" (1912) di Francis Picabia: ma negli "Amori" tutto è risolto all'interno di una fluidità generale, e ogni parametro è già fuso in un'unica dinamica metamorfica.

Credo che con questo ciclo degli "Amori" Deluigi abbia tentato di dare il maggior gradiente possibile di soggettività a una ricerca pittorica intesa come sistema visibile di creazione e accrescimento, in cui è in gioco la fondamentale dimensione etica dell'esistenza.

Quando, poi, a proposito di queste opere, l'artista scrive "Lo spazio, come l'amore, sollecitato dall'incidente emotivo dà forma concreta" (1949), davvero l'idea di "amore" di Deluigi pare sovrapporsi al bergsoniano "slancio vitale", che trova nell'accidente il luogo di compenetrazione in cui si fa forma. La potenza dinamica in formazione degli "Amori" evoca quell'esercizio di sé così tipico di Henri Bergson, quando scriveva (nell'Evoluzione Creatrice del 1907), che "...esistere significa cambiare, cambiare significa maturarsi, maturarsi significa continuare a cambiare se stessi senza fine".

C'è un potentissimo divenire negli "Amori" di Deluigi, tutto ciò che nella "durata" è in via di formazione.

La straordinaria intuizione che si sprigiona da queste opere, trova, tuttavia, in un nuovo cortocircuito creativo, proprio nella ratio dell'artista il proprio fondamento poietico: è, infatti, la potente, meticolosa e intellettuale intenzionalità di Deluigi a consentirgli quel rigorosissimo e magistrale controllo tonale e luministico, in grado di raccogliere un inedito dinamismo nella plasticità di uno spazio-

tempo in formazione. È una sorta di fluidità associativa, come in un joyciano flusso di coscienza, che Deluigi riesce a creare: un continuum di tempo-forma-colore-luce in cui trasfonde in immagine panica la presenza fondante del suo esserci. All'inizio degli anni Cinquanta questo è ciò che cerca e che non smetterà di cercare.

Con un simile percorso di pittura vissuta, aperta su scenari imprevedibili, non stupisce che Deluigi sottoscriva ufficialmente gli indirizzi vitalistici del movimento spaziale di Lucio Fontana. E divengono forse anche più chiare le differenze tra la concezione di "spazio come dimensione" di Fontana e la concezione di "spazio come condizione" per Deluigi.

Terminato il breve ciclo degli "Amori" (nel 1952), Deluigi inizia a ricercare attraverso la nuova tecnica del grattage, con cui scalfisce, con l'uso di bulini, bisturi, lamette, la superficie del colore, nell'epifania di una cosmologia segnica. Nel gesto del grattare, dell'andare oltre la superficie, c'è un evidente riferimento ai tagli di Fontana, eppure il gesto di Deluigi, da subito, si fonda su una strategia pittorica. Se, infatti, quello di Fontana è un gesto eccedente, che sfonda la superficie inoltrandosi nello spazio come "dimensione" (creando, tra l'altro, l'opera come oggetto), quello di Deluigi è invece un gesto misurato, completamente pittorico, perché la pittura sempre lo prepara. Gli stati sovrapposti di gesso e colori sono il "profondo" che il segno-gesto ritrova in una meticolosa attività di sottrazione. Lo spazio di Deluigi è creato dalla sommatoria dei segni che, in alternanze di addensamenti e rarefazioni, modulano "la luce e l'ombra" nella declinazione di gradazioni di vuoti contigui. Nelle opere del ciclo "Motivi sui vuoti" esposte alla XXVII Biennale di Venezia, la potenza della nuova tecnica del grattage si impone persino sulle superfici scabrose e accidentate che l'artista aveva preparato. Il pulviscolo dei segni grattati, divenuti quasi fotoni, rischiara e annotta creandole le epifanie profonde dei vuoti. È l'idea di Deluigi di uno "spazio adimensionale"[14], il luogo di una smaterializzazione radicale in cui, da qui in avanti, cercherà l'origine della luce.

Mario Deluigi, Grattage verde, 1954-55, tempera su tavola, cm. 110x70

Osservando l'altissima ricerca dei grattage, che l'artista continuerà sino alla fine, credo che non sia difficile persuadersi di un'idea potentemente metaforica di "luce", in un titanico tentativo di rendere visibile ciò che dell'interiorità è invisibile [15]. Cogliere l'ineffabile [16] è situarsi in quel luogo "adimensionale" o, forse, multidimensionale, in cui l'artista, solo, cerca, in nome di tutti, l'immagine in cui "svanire è sentire".
C'era bisogno di un grande lavoro, di una sperimentazione instancabile del segno, affinché ognuno fosse giusto, e giusta fosse la luce, nella lotta con le forme e con le non-forme, con lo spazio e con il tempo, con la ragione e con l'intuizione, con la vita e con la morte, persino con i non nati (Klee). Da qui "l'inesauribile varietà" che punta dritto verso "un'immagine del pensiero nel suo farsi puro evento" [17].

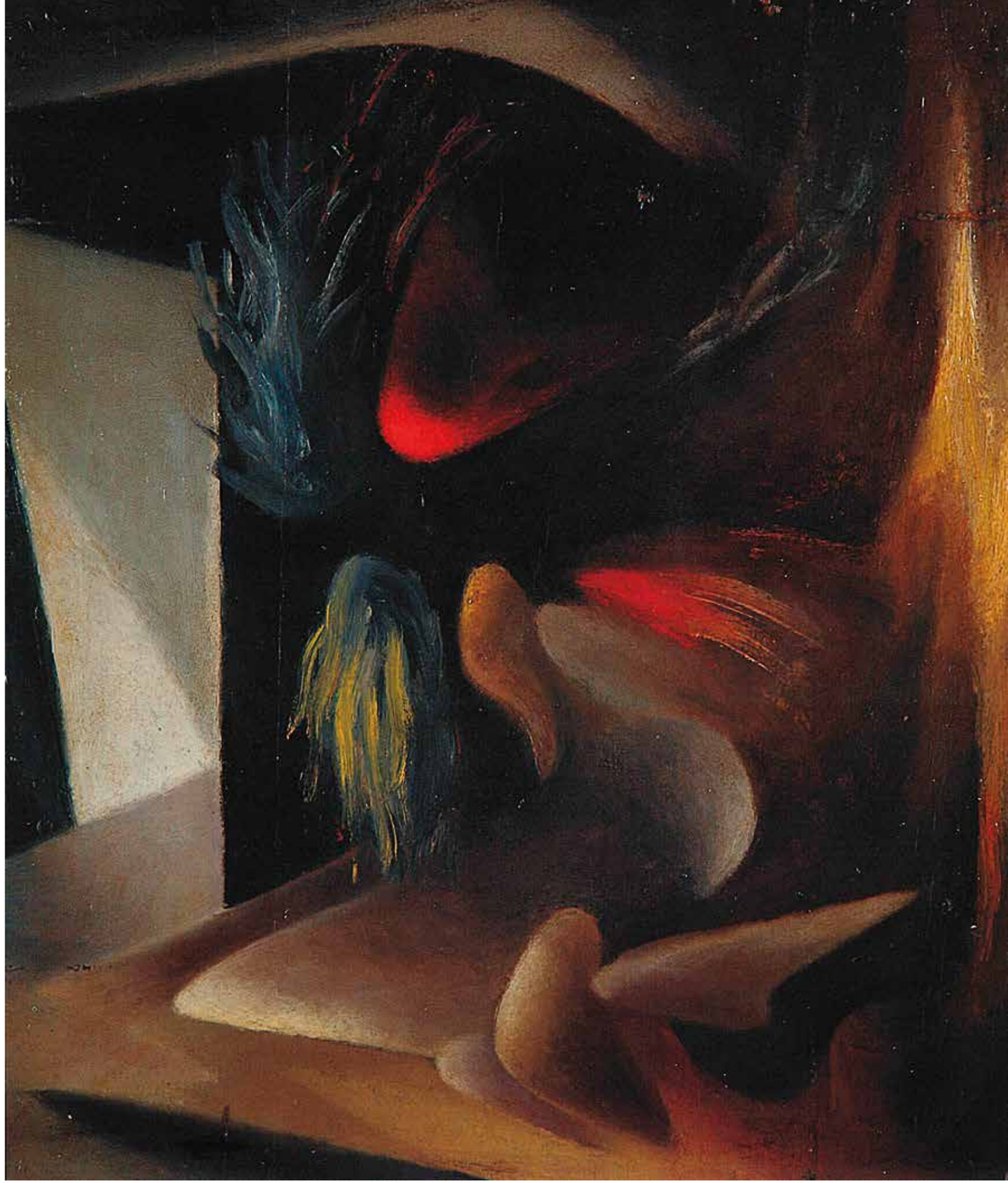
Ecco che solo ora, forse, con gli occhi ormai arrossati su un'opera "cubista" come "La famiglia" e guardando certe opere del ciclo dei "Motivi sui vuoti", sino alle smaterializzazioni radicali di alcuni ultimi rarefatti "grattage", pare che non si tratti di altro che degli stessi soggetti, ma svaniti, in un'erosione a lungo complottata dal tempo, dalla luce, dall'ombra: nel lascito persistente di una sorta d'incurvatura del suo inedito spazio-luce, ecco apparire un'immagine dinamica, in cui, forse, Deluigi ha infine trovato il luogo visibile nel quale il pensiero dell'uomo si fonde con la realtà, nella nascita della scelta. Credo che, come Joyce, abbia detto "Sì".

Note

1 PAUL KLEE, Diari 1898-1918, Il Saggiatore, Milano 1960, n. 834 p.238.
2 Il fertile confronto con Lucio Fontana e gli artisti della galleria del Naviglio di Milano (le prime due personali nella galleria di Cardazzo sono nel 1947 e nel 1951) portano Deluigi ad aderire nel 1951 allo Spazialismo, firmando il Manifesto dell'arte spaziale: poi, l'anno successivo è tra i firmatari del Manifesto del movimento spaziale per la televisione e nel 1953 de Lo spazialismo e la pittura italiana del XX secolo.
3 Ho già avuto occasione di rilevare una simile propensione nella ricerca di Giuseppe Santomaso.
4 Mi pare che le stesse parole di Deluigi, in una lettera a Severini del 1937, indichino una profonda consapevolezza di una precisa direzione di ricerca: "[...] troppo ci ha mostrato l'indagine cubista e quindi la tua, per intraprendere altri strati sentimentali di spiritualizzazione dell'arte. Usiamo, adoperiamo, serviamoci di quello che con tanta fatica ci avete fornito in questo primo scorcio di secolo, e individuiamoci tutti con un unico mezzo, intenti ad un solo scopo: che l'arte è stata, è e sarà solo e solamente un fatto plastico e nient'altro".
5 In proposito ha ben scritto Giovanni GRANZOTTO "...questa forma fisiologica [...] che nello spazio si colloca come elemento stesso dello spazio, pulsante, creativo, dinamico" in Mario Deluigi, catalogo della mostra a Palazzo Flangini Biglia, Sacile, 1997: ripubblicato in Alle origini della pittura di Deluigi: il ritmo e lo spazio luce in Deluigi - Morandis catalogo della mostra allo Studio GR, De Bastiani Editore, Sacile, 20 dicembre 2014 - 28 febbraio 2015, p. 11.
6 E CATERINA DE LUIGI BIANCHI che, a proposito dello "spazio fisiologico" parla giustamente di una "trasfigurazione della realtà secondo una percezione emotiva del soggetto", nel saggio Mario Deluigi: lo spazio come "condizione" e come "vuoto plastico", in catalogo della mostra Spazialismo. Arte astratta. Venezia 1950-1960, alla Basilica Palladiana, Vicenza 12 ottobre 1996 - 19 gennaio 1997, Il Cardo Editore, p. 88.
7 Come le ha chiamate CHARLES PERCY SNOW nel famoso libro intitolato proprio "The two cultures and a second look" (1963).
8 L'artista scrive: "...il San Sebastiano è un racconto plastico (in forme fisiologiche) e non il racconto illustrativo (in forme anatomiche) del passato rinascimentale" [Deluigi, Annotazioni del 1947, cit. in CATERINA DE LUIGI BIANCHI in Mario Deluigi: lo spazio come "condizione" e come "vuoto plastico", in Spazialismo. Arte Astratta. Venezia 1950-1960, 1997, p.88.
9 Come ha osservato GIOVANNI BIANCHI: «...sul finire degli anni Quaranta le forme tipiche del periodo fisiologico, organiche e piene, che si librano "dinamicamente" nello spazio "plastico" che le circonda, perdono gradualmente la loro consistenza, il loro volume tridimensionale per fondersi con lo spazio stesso», in G. BIANCHI, Mario Deluigi alla Biennale di Venezia: 1948-1968 nel volume Percorsi tra le Biennali di Venezia '48-'68 (a cura di G. GRANZOTTO), al PARCO di Pordenone, 27 marzo - 12 giugno 2011, pp. 163-164
10 Per una lucida analisi di quest'opera nell'ambito delle riflessioni teoriche di Mario Deluigi, si rimanda a GIOVANNI BIANCHI, ibidem, pp. 163-164
11 Deluigi espone la prima volta alla Galleria del Naviglio nel 1947 (Carlo Cardazzo l'aveva aperta nel 1946).
12 È il "Dasein" di M. Heidegger, l'Essere che noi stessi siamo.
13 Presentato alla Biennale di Venezia nel 1952.
14 In occasione della presentazione di queste opere, Delugi scrive: "[...] A me sembra infatti che l'unico legittimo fondamento per un'attuale interpretazione figurativa sia nella riscoperta del valore di spazio adimensionale, concepito come vuoto plastico, cioè modulazione di luce e ombra", da un testo manoscritto, citato da G. BIANCHI, op. cit. p. 166.
15 Nel 1956 GIAMPIERO GIANI scrive alcune righe illuminanti: "[...] quella luce proviene dallo spirito del pittore e lo spirito del pittore si tramuta qui in un'atmosfera vibrante, in un etere luminoso, in un mondo che non trova corrispondenza nella visibilità fisica dell'uomo ma che è quello veramente vivente nella fantasia", in Spazialismo, Milano, 1956, cit. in C. DE LUIGI BIANCHI, op. cit. nota 12 p.91.
16 Come l'avrebbe chiamato L. Wittgenstein.
17 TONI TONIATO, in Mario Deluigi 1901-1978, catalogo della mostra alla Galleria d'Arte Moderna Ca' Pesaro di Venezia, 25 maggio - 21 luglio 1991, Arnoldo Mondadori Arte, p.38.

Mario Deluigi
Treviso 1901
Venezia 1978

Mario Deluigi (per l'anagrafe De Luigi), nasce a Treviso il 21 giugno del 1901, undicesimo e ultimo figlio, con la gemella Maria, di un imprenditore attivo a Venezia, dove la famiglia si sposta quand'egli è adolescente. Rivela precocemente una vocazione per la musica, ma le circostanze lo porteranno a scegliere la pittura. Frequenta il liceo artistico, avendo come compagni Rosanna Quarti di Trevano, la futura moglie, e Carlo Scarpa, suo amico per la vita, con il quale realizzerà opere di design.
Nel 1926 s'iscrive all'Accademia di Belle Arti, allievo di Ettore Tito e successivamente di Virgilio Guidi. A Venezia conosce Gino Severini, con cui stringe un'amicizia basata su fruttuosissimi rapporti culturali; e l'anno dopo compie il primo viaggio a Parigi. Partecipa nel 1928 alla XIX Collettiva dell'Opera Bevilacqua La Masa e nel '30 alla Biennale, dove sarà reinvitato negli anni '32, '48, '50, '52, '54, con sala personale nel '62 (allestita da Scarpa) e nel '68; ed è alla Quadriennale di Roma nel '59 e nel '72.
Ammira e studia Picasso, Braque, Gris, ed elabora uno stile improntato a un'autonoma semplificazione plastica delle forme, applicandosi anche al mosaico — che rimarrà per lui un'attività parallela alla pittura — e alla scultura. Incontra Arturo Martini, che lo fa nominare suo sostituto all'Accademia di Venezia, tra il 1942 e il 1944 (senz'alcun riconoscimento perché non iscritto al partito di governo). All'insegnamento, che gli è congeniale, continuerà a dedicarsi nei decenni a venire: dal '45 al '49 insegna Ornato al Liceo Artistico; nel 1946 apre la Scuola libera di arti plastiche a Venezia, con Carlo Scarpa e il critico-filosofo-artista Antonio Giulio Ambrosini; contemporaneamente inizia le lezioni di scenografia ad Architettura, cattedra che continuerà ad occupare fino al 1971; dal 1963 insegna al Corso Superiore di Disegno Industriale presso l'Istituto d'Arte di Venezia, dal '70 all'Università internazionale dell'Arte e, dal '73 al '76, alla Sommerakademie für Bildende Kunst di Salisburgo.
Preziose per lui le amicizie con poeti (Betocchi, Fasolo, Noventa, Valeri), musicisti (Benedetti Michelangeli, Maderna, Malipiero, Nono) e direttori d'orchestra (Celibidache, Sanzogno, Von Karajan), un gallerista d'eccezione (Carlo Cardazzo, titolare della Galleria del Cavallino a Venezia e del Naviglio a Milano), architetti (Scarpa, Zevi, Le Corbusier, Wright), uno storico dell'arte influentissimo a Venezia (Giuseppe Mazzariol, che cura la sua antologica alla Fondazione Querini Stampalia del '66, e con il quale viaggia in Francia e in Olanda).
Notevole la produzione teorica; numerose le conferenze in vari ambienti; pregevoli le poesie: tutto contribuisce perché, nell'ambiente veneziano, diventi un punto di riferimento essenziale.
Conduce in pittura una ricerca in continua evoluzione; dal fascino per le esperienze della Scuola di Burano passa a un figurativismo che definisce fisiologico: esempi storici i monotipi esposti nel '44 da Cardazzo e il *San Sebastiano* dell'anno dopo. Dai contatti con gli ambienti delle progettazioni architettoniche più avanzate gli giungono stimoli per una nuova concezione delle volumetrie in rapporto alla condizione temporale del fare artistico: sono i momenti della *Merlettaia* (Premio Burano, 1946) e di *Tobia e l'Angelo* (Premio Abano, 1947). Realizza anche grandi decorazioni musive (i mosaici delle centrali elettriche SADE e, nel '55, della stazione ferroviaria di Venezia), lavori d'arte applicata (vetro e progettazione ambientale continuano a costituire per lui un campo creativo mai secondario) e scenografie (esemplari le scene e i costumi per *I Quattro Rusteghi* di Ermanno Wolf Ferrari al teatro della Fenice).
Prendono intanto avvio i suoi studi sullo spazialismo, cui seguirà l'adesione all'omonimo movimento, animato da Lucio Fontana, con la firma, nel 1951, a Milano, del *Manifesto dell'Arte Spaziale*, l'anno dopo del *Manifesto dell'Arte Spaziale per la Televisione* (da ricordare le composizioni del '52 dette *Amori*, l'ultima delle quali porta il titolo *Composizione spaziale*) e nel '53 del documento *Lo Spazialismo e la pittura italiana nel XX Secolo* (pubblicato su volantino a Venezia nel settembre 1953 da Antonio Giulio Ambrosini, in occasione della Mostra Spaziale nella Sala degli Specchi di Ca' Giustinian, in calle del Ridotto). Parteciperà via via alle mostre del gruppo, sostenuto da Cardazzo, continuando fino all'ultimo il sodalizio con alcuni esponenti veneziani: Edmondo Bacci, Luciano Gaspari, Gino Morandis.
Colore e luce sono fondamentali nella sua ricerca e conducono alla splendida soluzione dei *grattage*, che espone alla Biennale del '54 e nelle mostre successive.
Mario Deluigi muore a Venezia il 27 maggio 1978.

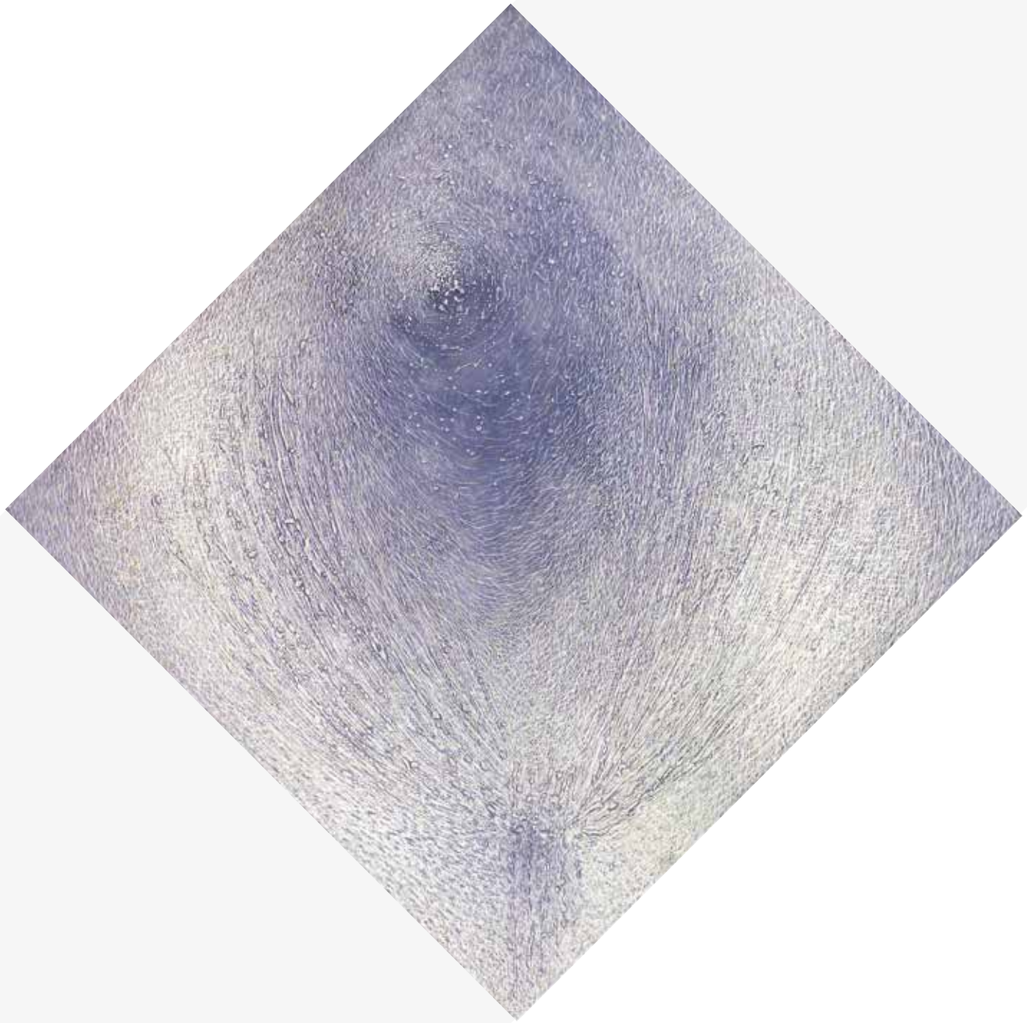


MARIO DELUIGI
Amori, 1943, Olio su tavola, cm. 46x39.5

MARIO DELUIGI
Figure nello spazio (Amori), Anni '50, Olio su tavola, cm. 84x124

MARIO DELUIGI
Amori, 1952, olio su tela, cm. 176x125

MARIO DELUIGI
Gettata d'acciaio in fonderia, 1953, grattage su tavola, cm. 80x60



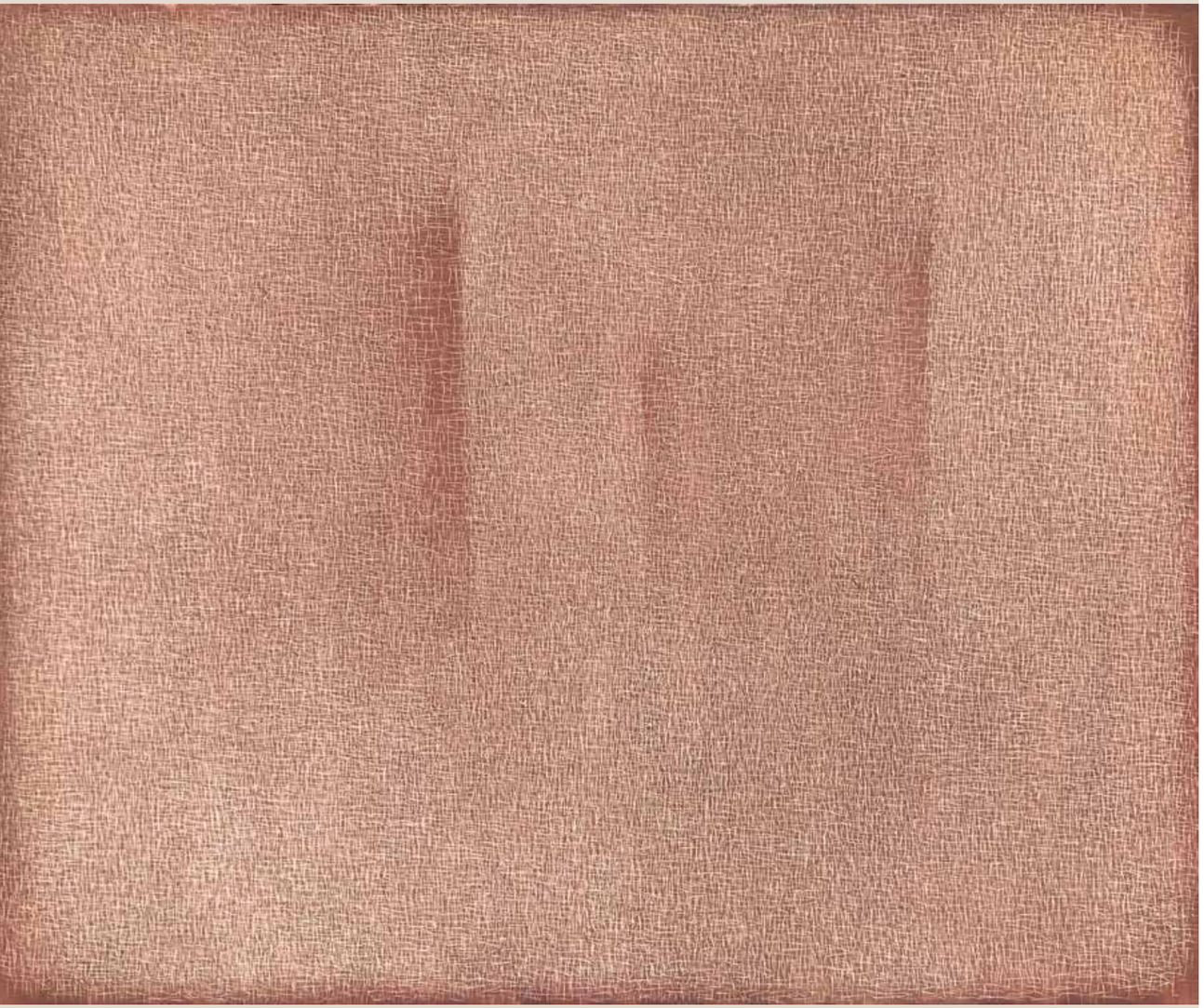
MARIO DELUIGI
Grattage grigio azzurro. Motivo sui vuoti, olio su tavola, cm. 100x100

MARIO DELUIGI
Grattage grigio, 1954, tecnica mista su tela, cm. 100x51

MARIO DELUIGI
Grattage-Motivi sui vuoti,
1954,
olio su tavola,
cm. 125x65

MARIO DELUIGI
Grattage, 1959, Olio su tela, cm. 95x135

MARIO DELUIGI
Grattage verde, 1960ca, olio e tecnica mista su tela, cm. 115x95



MARIO DELUIGI
Grattage rosa, anni ‘60, olio e tecnica mista su tela, cm. 95x115

MARIO DELUIGI
Grattage, 1961, Olio su tela, cm. 55x46

MARIO DELUIGI
Grattage, 1963, Olio su tela, cm. 80x80

MARIO DELUIGI
Grattage, 1965, olio su tela, cm. 60,5x81

MARIO DELUIGI
Grattage, 1965, olio su tela, cm. 140x190

MARIO DELUIGI
Grattage, 1967, olio su tela, cm.90x90

MARIO DELUIGI
Grattage, 1967, olio su tela, cm. 95x95

Gli altri Firmatari

Edmondo Bacci

GIOVANNI GRANZOTTO

Una vicenda artistica, un commovente sodalizio umano.

Due Maestri di grande caratura e spessore, ma che, per di più, hanno saputo costruire, all'interno della loro vicenda artistica, un commovente sodalizio umano, una profonda amicizia: Edmondo Bacci e Gino Morandis.
La storia personale di ognuno di loro è diventata, perlomeno dagli anni cinquanta, la storia di entrambi - per un certo periodo di entrambi più Emilio Vedova - e da un punto di vista pittorico è stata la storia del colore, e della sua attitudine invasiva ad occupare, a conquistare lo spazio.
Iniziando ad esaminare il tragitto di Bacci, non può non evidenziarsi che egli, al contrario di quasi tutti gli esponenti della sua generazione, uscita con grandi speranze e un dirompente slancio europeista dalla guerra e dal Fascismo, non accolse il linguaggio neocubista, non affidò a quella sintassi (come invece fecero quasi tutti) il marchio dell'innovazione, della modernità, della libertà espressiva. Fu, in questo senso, una autentica eccezione, rispetto ai gruppi di giovani che a Venezia si riconobbero soprattutto nel magistero di Giuseppe Marchiori, e che avevano trovato nella grammatica cubista una sorta di collante per le mille divergenti posizioni presenti nel Fronte Nuovo delle Arti. Viceversa, il teorico, il vero architetto della frontiera, del versante veneziano dello Spazialismo, Deluigi, aveva già metabolizzato e proposto, durante gli anni Trenta, una propria versione del verbo picassiano, tanto da poter considerare, nel dopoguerra, quella fase come definitivamente chiusa, almeno per quello che lo riguardava.
Bacci farà tesoro dell'esempio di Deluigi, lasciando perdere accostamenti e contaminazioni con le esperienze neocubiste, e dirigendosi, da subito, verso posizioni autonome e originali, che lo vedranno inaugurare, nel 1947, un ciclo di opere sui "Cantieri" e sulle "Fabbriche", esclusivamente giocato e strutturato sulle tonalità del bianco e del nero. "Le prime fabbriche (...) escludendo deliberatamente il colore che pure era fondativo del lessico originario di Bacci, cono risolte pittoricamente attraverso la contrapposizione dei soli bianchi e dei neri che intessono una imprevedibile geometria di movimenti accidentati resi dall'alternarsi dinamico delle masse luminose bianche con quelle della tenebra assoluta. All'interno di questo discorso pittorico, che porterà Bacci a liberarsi progressivamente di ogni diretto referente esterno, sia di ogni rimando ad esperienze artistiche coeve, i Cantieri e soprattutto le prime Fabbriche in bianco e nero del 48-50, si possono però ancora genericamente inserire tra le esperienze che in quel momento a Venezia stanno conducendo artisti della stessa generazione come Vedova, Turcato e Pizzinato. Comune è la scelta di soggetti drammaticamente moderni, l'uso del "segno-sbarramento", una certa diffidenza verso il colore illusorio o descrittivo, e la conseguente scelta dei bianchi e dei neri timbrici, senza trasparenze e senza armonie tonali...".[1]
Nonostante la scelta di affidarsi ai due colori-non colore, questo ciclo inaugurale conteneva già in termini esaurienti, tutta la sostanza progettuale e poetica della sua futura ricerca. In primis, la coscienza di essere vocato ad una ricostruzione di matrice neoplastica, ma di ascetica purezza formale, delle componenti spaziali della pittura, in una sorta di astrazione rigorosa che si poneva al confine fra l'elemento naturale (nell'accezione e nel senso primigenio, e di evocativo del naturale, non di naturalistico), e la sua elaborazione mentale, la sua introiezione, come un vissuto che accompagnava perennemente la realtà spirituale e ideale dell'artista.
Quindi, l'intuizione che questa dimensione, la più importante per chi si spende nel fare pittura, è fatta di luce, è costruita sulla luce. Lo spazio, lo spazio misterioso ma reale della pittura, che appunto parte e transita nella realtà naturale, superandola però, e distaccandosi, è comunque uno spazio di luce. I "Cantieri" e le "Fabbriche", indipendentemente dalle motivazioni e dagli spunti anche di ordine sociale che potevano giustificare e spiegare argomenti e titoli, diventavano (inorganici) campi luminosi, luoghi di epifanie e geometrie luminose. E con queste premesse, il passo verso un approdo al colore, al colore della luce, meglio ad una luminosità colorata, cioè alla decifrazione delle varie scale cromatico-luminose e delle loro conseguenti potenzialità plastico-strutturali, era piuttosto breve. Infatti proseguendo con il ciclo delle Fabbriche, Bacci non solamente apriva le zone più aggettanti delle proprie architetture all'inserimento dei pigmenti colorati, privilegiando le gradazioni del rosso e del blu, ma veniva sempre più liberando le tensioni centrifughe ed espansive dell'opera, proponendo delle impalcature formali più elastiche, più leggere ed aeree. La definizione strutturale veniva, man mano, svuotandosi, d'ogni secchezza e rigidità, traendo aggio dallo slancio effusivo dei campi cromatici, ancora sostenuti da un colore fluido, liquido, colmo di luce irradiante e diffusa, capace dunque di sfondare i piani o di dilatarli, di aprire e trovare lo spazio.
Noterà giustamente Toni Toniato che "Memore dei sublimi etimi cromatici della grande pittura veneta (...) egli ha ereditato - per consonante vocazione - una disponibilità del resto naturale al linguaggio dei colori, della luce colore, delle sue fenomenologie figurative, giungendo pertanto a focalizzare nello stesso tempo ogni ulteriore ipotesi espressiva sulla spazialità liricamente strutturante del colore: primaria condizione dell'accadere nella materia del visibile, del farsi spazio

Fabbrica, 1950

all'evento della forma. Questa forma-cosmo è il principio ontologico che pervade la pittura di Bacci, che ne trama i segni di un organismo pulsante dello stesso dinamismo universale ...".[2]
Era dunque aperta la strada al ciclo successivo, quello degli "Avvenimenti" che si inaugurerà nel 1953, e che praticamente lo accompagnerà fino quasi al termine della sua ricerca.
Ma prima di inoltrarci in questa fase successiva, ora è il momento di esaminare il percorso, in quegli stessi anni, di Gino Morandis, il suo migliore amico e l'altro formidabile interprete del colore veneziano, in quegli stessi anni del dopoguerra. Morandi - dal 1962 aggiunge la "s" al proprio cognome - aveva ascoltato per un po', e tutto sommato in maniera non troppo convinta, il verbo picassiano. Si era trattato di un periodo abbastanza breve e piuttosto ridotto in termini produttivi, che aveva visto i primi riscontri verso il 1944-1945, prendendo lo spunto dalla figura umana e con ricerche soprattutto di ordine segnico-lineare, che andranno poi a completarsi con dipinti di soggetto paesaggistico - soprattutto marine - o sul tema della natura morta. In tutte queste opere, di chiara ascendenza neocubista, quello che risaltava con particolare evidenza, al di là delle partizioni ortogonali, delle scansioni angolari, e della metrica piuttosto serrata, era l'apparizione decisiva e portante del colore, che sembrava sostenere o rinforzare tutto il tessuto plastico dell'opera. "... in quel periodo postcubista nel quale l'influenza picassiana si era già diffusa su buona parte della ricerca pittorica italiana (...) Anche Morandi si era incamminato in quella direzione, eppure, in tutte le sue migliori prove del periodo, continuava ad evidenziare una particolare attenzione per la metrica ed il ritmo compositivo, per l'accordo, anche su basi tonali, fra le spinte lineari del telaio strutturante, e la morbidezza delle gamme cromatiche; quindi non privilegiando una articolazione, rigidamente scandita di linee, angoli, piani, segmenti e incastri angolari". [3]

Fabbrica, 1950

Presto, però, fin dall'inizio degli anni '50, con la serie delle splendide carte dalla magica atmosfericità, ogni debito con il neocubismo era superato, ritrovando un Morandis già pienamente immerso in una vibrante aurora spaziale. "... perché all'inizio degli anni cinquanta egli si libera di ogni debito con le tendenze e le regole formali della pittura del tempo, abbandonando definitivamente le gabbie e gli intrecci lineari, e dimenticando gli obblighi più costrittivi, ereditati dal predominio del segno e dai dettami compositivi. Viene così a immergersi in una condizione felice, oscillante comunque in uno stato di assoluta libertà. Le tecniche miste, i pastelli, i gessetti del 1951/52 godono di una piena autonomia di segno e dal segno, pulsano attraverso l'immersione e l'emersione incessante di mille nuclei coagulanti, vibrano in una segreta e lievissima sonorità, che sembra accedersi e smorzarsi sugli spartiti di sottili accordi tonali. Opere che ci appaiono davvero come piccole porzioni del grande universo siderale, avvolte da una nebbia impalpabile, che sembra proteggerle e farle galleggiare in un firmamento di nebulose. Quel pulviscolo sottile è probabilmente un frutto della tradizione luministica veneziana, della sua storia pittorica, delle molteplici esperienze degli artisti che hanno incontrato Venezia; ma è anche un derivato delle sue stesse proprietà fisico-luminose. I brillii, i baluginii, le rifrazioni, i riflessi, le vibrazioni sono la storia e la memoria di una luce che percorre i canali e le calli ...".[4] Non possiamo non notare in questa fase morandiana, una rapidità nel divincolarsi dalle memorie cubiste che troppo ne frenavano la creatività sorgiva, ed una precocità nel conquistare posizioni di indiscutibile mestiere e sapienza stilistica, non riscontrabili probabilmente nella pur felicissima evoluzione di Bacci. In questo splendido progredire certamente fu di notevole supporto il magistero guidiano, che, con il ritorno a Venezia, ricuperò integralmente tutto il suo prestigio e la sua aurea autorevolezza. E Guidi da sempre viaggiava verso territori e traguardi spaziali; essendo rimasto completamente indenne da ogni travaglio di ordine linguistico, continuava ad insegnare, soprattutto ma non solamente con le opere, come la sostanza della realtà, la sostanza di ogni accadimento fosse la luce. Dunque le prime manifestazioni, le prime prove spaziali del giovane Morandis erano tutte imbevute di una luminosità di impronta siderale; poi, pur continuando in questa direzione - e Morandi non smetterà mai di essere spazialista - il colore-luce si tramuterà in colore-sentimento ed in colore-materia. Ecco, verso il 1952-1953, Morandis coglie pienamente tutta la sostanza poetica, la misura affettiva del pianeta colore, e da una visione certamente lirica, ma di impianto ancora mentale, come era quella contrassegnata dalla produzione delle "carte spaziali", trapassa ad una visione partecipativa, sentimentale e sensoriale dell'accadimento pittorico. Nascono dipinti come "Composizione n. 17", o come "New York", che confermano questo innamoramento per lo spazio-colore-materia, per quella sostanza non codificabile e non delimitabile, capace di costruire plasticamente una forma, di ricreare la spazialità e di ricuperare e conservare l'emozione dell'artista nel suo operare. V'è in Morandis un trasporto diverso, più emozionale, nei confronti della rappresentazione pittorica, rispetto a Bacci. Tutto rimane estremamente vigilato, guidato mentalmente, ma mentre per Bacci il momento della metabolizzazione, della trasposizione sul piano intellettuale diventava fondante, allontanando la valenza cromatica del suo lavoro da ogni memoria e riferimento naturalistico, avendo ricreato una sostanza del colore autonoma, frutto di una sintesi felicissima fra realtà esistenziale e speculazione razionale, per Morandis il legame con l'elemento naturale, con la realtà fisica a cui si lega la visione è ancora molto stretto e condizionante. In verità non è che Bacci abbia affrontato e risolto il proprio rapporto con il colore su un piano puramente intellettualistico, privo di partecipazione emotiva. Tutt'altro. L'aver cercato e trovato una sostanza cromatica, scevra, libera da ogni riferimento naturalistico, non per questo lo ha condotto verso un colore astratto, algido, esclusivamente mentale. E se forse lo ha sottratto al fuoco della passione, certamente non lo ha privato del dono dell'incanto e dello stupore. Con il ciclo degli "Avvenimenti" gli era riuscito di sublimare la sostanza cromatica in qualcosa di più elevato e di più risolutivo plasticamente ai fini della costruzione dell'opera, lo spazio-colore-luce: una sorta di elemento primario che diventa realtà totalizzante, con l'eliminazione di ogni repertorio segnico, di ogni griglia architettonica, di ogni schematismo formale. Egli non va, però, in direzione di una riorganizzazione formalista della struttura plastica; il distacco

dal segno è piuttosto indirizzato a liberare definitivamente e compiutamente tutto il campo di energia del colore materia-luce, che è il campo spaziale degli Avvenimenti.
Ecco la differenza decisiva fra Astrattismo e lo Spazialismo degli "Avvenimenti": consisteva proprio nella staticità insita nelle soluzioni plastiche del primo rispetto al dinamismo vorticoso e autogenerantesi, attraverso la forza esplosiva ed espansiva del colore, del secondo. Dunque, il campo d'azione della pittura rimaneva sì lo spazio dell'immaginazione (e non lo spazio fontaniano fondato su un'identità attuale e concreta fra spazio-tempo e materia), ma uno spazio percorso e conquistato dall'energia irrefrenabile della luce-colore, capace di costruire, in questa identità, un avvenimento pittorico. Bacci organizza il campo della pittura facendolo diventare in toto il campo della realtà; superando e stravolgendo sia il razionalismo idealista dell'Astrattismo, che si poneva sempre al di là di ogni matericità sostanziale e di ogni accadimento, sia l'esistenzialismo fontaniano, che celebrava la materia come totalità spaziale in assenza di vuoto, per affidare la definizione di spazio al susseguirsi di avvenimenti pittorici ma consegnando al colore e il ruolo di materia primigenia e quello esaltante di demiurgo.

Poi, nel proseguire questa strada, Bacci andrà lentamente raffreddando la temperatura esplosiva della sua materia-colore, smorzandone anche la tensione dinamica, venendo a privilegiare, in una prima fase la componente materia, con un ciclo di "Avvenimenti", che "sono opere caratterizzate da masse cromatiche meno variate, dove è ricercata piuttosto una matericità più concentrata, lontana da quella effusiva e lirica dei primi avvenimenti spaziali. Ora, l'immagine è sempre più quella di un nucleo che si stacca dal fondo ritagliandosi in una sagoma maggiormente definitiva e completamente sovrapposta a una superficie ben riconoscibile"[5]; mentre, in una seconda fase, con il ciclo delle "Piccole Cassettine", verrà sottolineando la componente più prettamente formale dell'architettura dell'opera.
Contemporaneamente, però, egli non smette di scandagliare i campi della luce-materia, proponendo una visione quasi ingigantita al microscopio di una porzione di realtà spaziale, che viene assumendo sembianze e dignità di cellula, di un campione primario di mondi siderali, attraverso una serie di carte e tavolette, tutte dei primi anni Settanta, eseguite a tempera, con interventi di carte bruciate. Sono opere che sembrano davvero richiamare la sgranatura, e le vibrazioni luministiche delle "carte spaziali" di Morandis di venti anni prima, ma senza richiamarne la stessa pregnanza affettiva.
Comunque, per ritornare proprio a quest'ultimo, come avevamo già notato, anch'egli aveva conquistato una personale versione del colore, inteso proprio come una sorta di collegamento fra il campo della realtà naturale e il campo esistenziale degli accadimenti della pittura, Un

Avvenimento, primi anni '60

collante che per Morandis costituiva un serbatoio infinito di occasioni ispirative, di sorprese materiche, di confronti fra agente e oggetto rappresentato: insomma, la sintesi perfetta dello spazio rappresentato e dello spazio dell'azione. E per di più un elemento in progress: il colore, perché assolutamente disponibile a continui arricchimenti ed a mille sperimentazioni. Spesso vissute ed elaborate in uno stretto confronto con la realtà naturale (pensiamo ai materiali ed alle terre che Morandis ricuperava sui greti dei fiumi del Friuli, e che diventavano parte vitale, organica della sostanza cromatica). Ecco spiegato il perché egli abbia praticamente trasformato il proprio percorso artistico in una lunga marcia sulle strade, sui sentieri, nelle vallate e sulle vette del colore: "Ma in generale tutta la creazione di Morandi si configura come esplorazione di ogni possibile movenza pittorica - 'Esercizio di tecnica sottile' ha in seguito significativamente intitolato una sua bella tela - nei minimi passaggi tra colore e colore nel preciso uso di "corpi", "mezzi-corpi", impasti, velature, trasparenze, rifrazioni, ombreggiature e smorzature, in una magistrale indagine della percezione pittorica che nella pienezza del coinvolgimento viene trasformandosi in chiara e sottilmente elegiaca analisi e consapevolezza esistenziale.
D'altronde, che non si trattasse di pura e semplice buona pittura (...) è dimostrato dai suoi collages degli anni sessanta, in cui Morandi è venuto operando una più castigata e quasi costruttiva essenzializzazione del colore nonché della forma, spesso rilevata da intagli geometrizzanti in legno, e dove tuttavia (...) ha mantenuto intatta (...) la capacità di presa dell'immagine...". [6]
E mi piace chiudere ricordando al fin troppo celebre lettera di Giuseppe Mazzariol, in cui proponendo un confronto fra i due amici, egli avvicina Bacci a Seurat e Morandis a Monet, sottolineando come sia tipico dell'arte morandiana "... commemorare l'avvertimento di una cosa che passa nel tempo (...) Ma con accenti discreti e affettuosi (...) ricordare quella partecipazione dell'animo a questa realtà elementare è risparmiare l'oggetto, cogliere invece l'impronta degli oggetti nel sentimento ...
Ho messo la tua opera di fronte a quella di Bacci e mai mi è apparsa più netta la differenziazione come un Seurat vicino a un Monet dell'86 (...) solo nel senso che mi permette di contrapporre l'ordine preciso del Bacci nella campitura della tela all'impulso mediato e filtrato del sentimento di Morandi. Il rigore seuratiano di Bacci si placa nella distesa e libera elegia monetiana di Morandi ...". [7]

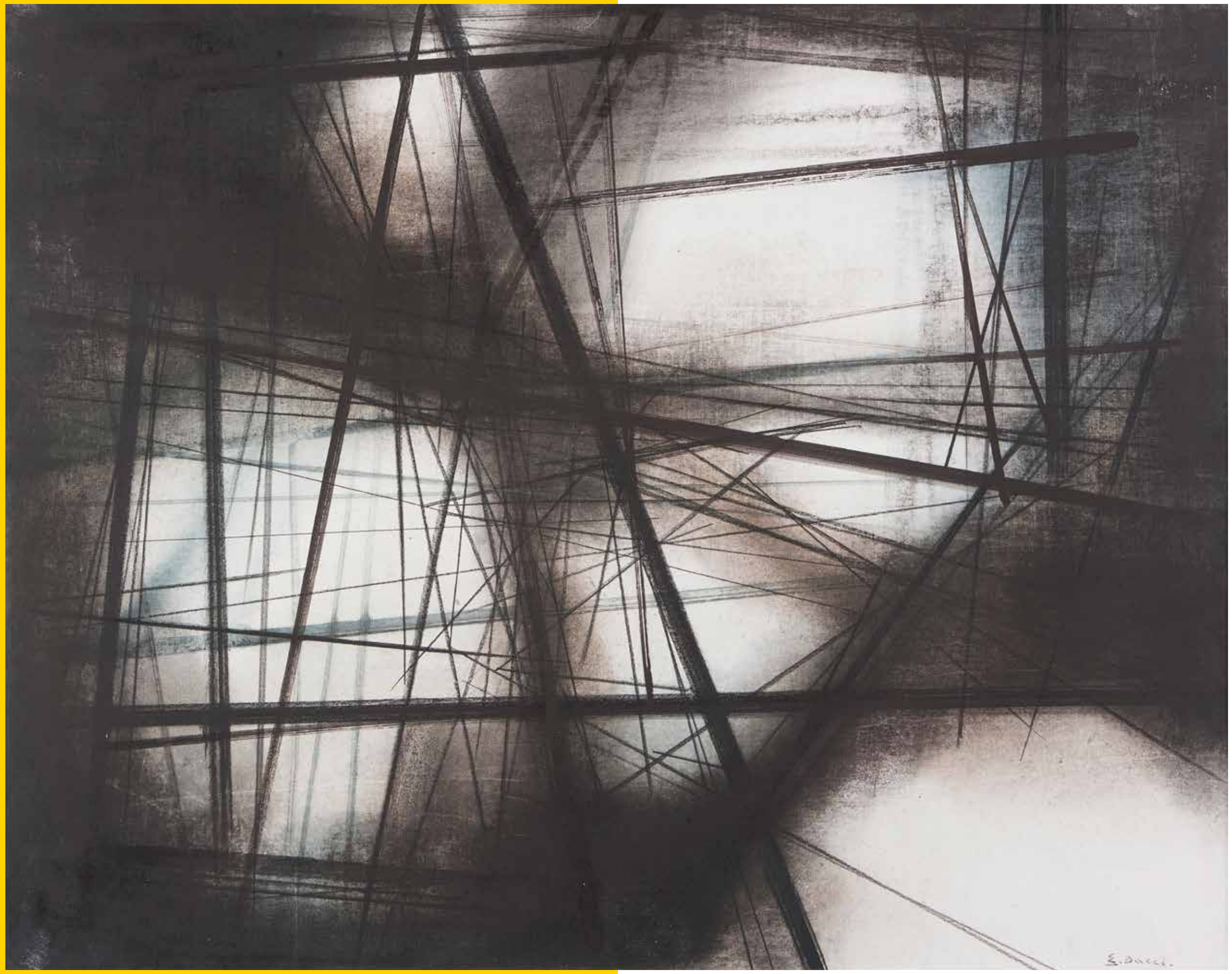
Note

1 Chiara Bertola, da "Colorare la luce", in Edmondo Bacci, Catalogo generale dell'Opera, volume I, Edizioni Cavallino, Venezia, 1992
2 Toni Toniato, da "Il colore del mondo", in Edmondo Bacci, op. cit., 1992
3 Giovanni Granzotto, da "Gino Morandis. Dal disegno al colore-materia", in Gino Morandis, Documenti, catalogo della mostra tenutasi alla Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia, febbraio-marzo 2006, Edizioni Verso l'Arte
4 Ibidem
5 Chiara Bertola, op. cit., 1992
6 Dino Marangon, da "Spazialismo a Venezia", catalogo della mostra tenutasi presso la Fondazione Bevilacqua La Masa, Venezia, 1987
7 Giuseppe Mazzariol, da "lettera di Giuseppe Mazzariol a Gino Morandis", 24 dicembre 1953

Edmondo Bacci
Venezia 1913
Venezia 1978

Edmondo Bacci nasce a Venezia il 21 luglio 1913, dove frequenta la Scuola d'Arte, iscrivendosi poi all'Accademia di Belle Arti di Venezia, nel 1933, allievo di Virgilio Guidi. Si diploma nel 1937, con Guido Cadorin; ma il tempo dell'Accademia lo impiega anche lavorando accanto a Ettore Tito, nell'esecuzione degli affreschi sulla volta della chiesa degli Scalzi. E già nel 1934 comincia a esporre le sue opere in mostre collettive, in particolare alla Fondazione Bevilacqua La Masa, rivelando una precoce ricerca del colore, che rimarrà per lui una caratteristica fondamentale. La sua prima personale ha luogo nel 1945, ospite della Galleria del Cavallino di Venezia, con la quale, e con la sede milanese del medesimo gallerista, Carlo Cardazzo (il Naviglio), continuerà a lavorare.
Nell'immediato dopoguerra, compiuta una breve incursione nel campo del realismo, il suo stile si avvicina alle tematiche propugnate dal Fronte Nuovo delle Arti, e da Emilio Vedova in special modo, dando avvio alla lunga serie di opere, intitolate "Fabbriche": prima eseguite con il solo bianco-nero e successivamente con un bagno di colori squillanti; con esse l'artista si libera da ogni riferimento al reale, creando comunque immagini simbolo della vicina industria di Marghera. Nel 1948 partecipa alla Biennale veneziana, dove sarà presente varie volte negli anni successivi. Aderisce allo Spazialismo e sottoscrive il documento redatto dal critico Anton Giulio Ambrosini in occasione della "Mostra Spaziale" a Venezia nel 1953 nella Sala degli Specchi di Ca' Giustinian, in calle del Ridotto.
A metà del medesimo decennio iniziano i suoi rapporti con Peggy Guggenheim, e con il suo aiuto trova numerosi collezionisti ed entra in contatto con la Seventy-Five Gallery di New York, dove espone da solo nel '56, proponendo una pittura fattasi, nel frattempo, più materica, per l'uso di impasti e malte. Organizza personali anche alla Galleria d'Arte Selecta di Roma, a "La Cittadella" di Ascona (Svizzera) e altrove; nel 1957 partecipa alla mostra "Between Space and Earth" alla Marlborough Gallery di Londra. Nel 1958 ottiene una sala alla Biennale di Venezia, e nel 1959 vince il Premio del Comune di Venezia alla Terza Biennale dell'Incisione Italiana Contemporanea. Nel 1961 espone alla Drian Gallery di Londra e partecipa alla mostra "Neue italienische Kunst", alla Galerie 59 di Aschaffenburg; l'anno dopo è alla Frank Peris Gallery di Beverly Hills. L'artista muore nel suo studio il 16 ottobre 1978: un infarto fulminante lo stronca mentre assieme all'inseparabile amico Morandis sposta i quadri per una prossima esposizione a Milano.

EDMONDO BACCI
Fabbrica, 1950, Carboncino e tempera su tela, cm. 40x70



EDMONDO BACCI
Fabbrica, 1950, tecnica mista su carta riportata su tela, cm. 80x100

EDMONDO BACCI
Fabbrica, 1952, tempera grassa e carboncino su tela, cm. 52x113

EDMONDO BACCI
Fabbrica, 1952, olio su tela, cm. 98x88

EDMONDO BACCI
Avvenimento, 1953, olio e tecnica mista su tela, cm. 80x90

EDMONDO BACCI
Fabbrica, 1953, tempera su tela, cm. 80x100

EDMONDO BACCI
Avvenimento n. 104, 1954, Tempera grassa su tela, cm. 80x133

EDMONDO BACCI
Alba, 1954, tempera grassa su tela, cm. 70x90

EDMONDO BACCI
Avvenimento n.244,
1956,
tempera grassa su tela,
cm. 88x130

EDMONDO BACCI
Avvenimento, 1956, olio su tela, cm. 64x99

EDMONDO BACCI
Avvenimento n.268, 1957, tempera grassa su tela, cm. 138x80

EDMONDO BACCI
Avvenimento, 1958, tempera grassa su tela, cm. 175x145

EDMONDO BACCI
Segnale di Takis, 1958, olio su tela, cm. 90x120

EDMONDO BACCI
Avvenimento n. 324, 1959, tempera grassa e sabbia su tela, cm. 140x140

EDMONDO BACCI
Avvenimento n.356, 1960, olio su tela, cm. 145x175

EDMONDO BACCI
Avvenimento n. 370, 1961, olio e tempera grassa su tela, cm. 140x140

EDMONDO BACCI
Avvenimento, 1966, Tecnica mista su tela, cm. 85x115

Gino Morandis

BARBARA MORANDI

Alla ricerca di nuove forme espressive.

Infiniti, ripidi scaloni di palazzi veneziani che a fatica, per chi non ne è abituato, ti portano in alto, lassù, fino sotto i tetti di Venezia. E lassù, una piccola porta si apre su una immensa terrazza, e ancora più immensa la luce e la vista che si rivela intorno. Rossi "coppi" ovunque, e da un lato campanili, abbaini, altane, e dall'altro le cupole dei Santi Giovanni e Paolo che si innalzano sopra questo mare di tetti che con le loro diverse inclinazioni formano strane onde di cotto rosso. Ed ecco i marmi colorati dell'ornamento di facciata della Scuola Grande di San Marco, e appena più in là quelli bianchi dell'Ospedaletto del Longhena.

Infinite variazioni di colori ogni giorno diversi, ogni ora diversi a seconda della stagione e delle atmosfere. Giornate di cielo terso e splendido sole si alternano a foschie che rendono tutto più ovattato e a giornate nebbiose nelle quali tutto questo si percepisce appena. E in mezzo a tutto ciò in un tumulto di colori ed emozioni lo studio dell'artista.

Ma non solo questo, prima tutta la città, la sua Venezia che percorre ogni giorno, in tutte le stagioni e con tutti i tempi. Calli ombrose, squarci di cielo turchino, luci intense o soffuse, aperture improvvise abbaglianti dei campi veneziani, riflessi d'acqua. Colori splendenti, lucidi, liquidi, rarefatti.

È la luce della città, una città costruita sull'acqua dove gli elementi si ritrovano tutti. Una città fatta di acqua, di aria e di cielo, ma anche della durezza della pietra e del rosso fuoco di certi tramonti.

Le stesse sensazioni percepite all'esterno si ritrovano poi all'interno dello studio, dove, riflessa nei quadri si può riscontrare quella continua metamorfosi di colore-luce. Una volta entrati in quella grande stanza delimitata tutt' intorno da ampi finestroni, vi sono quadri piccoli accatastati ovunque, grandi tele appoggiate alle pareti, e poi tavoli e sedie sommersi da libri, appunti, ritagli che ricoprono anche quel vecchio divano dove per sedersi è necessario spostare un po' di cose. E nella zona più propriamente dedicata al lavoro, lo spazio dove l'artista "costruisce" i suoi quadri, ecco le terre, le polveri, i colori, pennelli, ma anche vasi di colle, reti, sabbie, carte colorate, ritagliate o strappate. Già da questo primo sguardo all'interno dello studio risulta evidente l'importanza che Gino Morandis ha sempre dato alla sperimentazione, alla ricerca di nuove forme espressive, ma soprattutto alla tecnica, senza la quale né ricerca né sperimentazione possono essere tradotte in "opera". Egli stesso afferma: "Osservando i dipinti sia dell'antichità che della modernità esiste sempre una grande disciplina nella ricerca dei 'valori pittorici', sia quando si vuole realizzare con metodi tradizionali, sia quando i metodi della libertà espressiva riescono a concentrarsi in forme ... "Mi sono accorto che una persistente e caparbia volontà di esprimere un contenuto è per sua natura legato ad una capacità tecnica di notevole rilievo". E ancora: "La stessa 'disciplina' che usavano gli antichi, con metodi diversi, la si riscontra nelle opere importanti del nostro tempo. Certo la tecnica contribuisce a determinare la 'qualità' dell'opera d'arte."

In queste affermazioni Morandis, parlando dell'importanza che per lui riveste la tecnica, usa ripetutamente il termine 'disciplina', come sinonimo di precisione, esattezza, cura e equilibrio tonale, una 'pulizia' che gli viene da uno dei suoi due grandi maestri, Giorgio Morandi, dal quale erediterà la vastissima esperienza e soprattutto il ruolo primario che questi dava alla tecnica, intesa come insieme di valori che vanno dalla giusta posizione del tono alla cura e preziosità del pigmento cromatico. Morandis, nell'arco della sua carriera artistica, pur ricercando e sperimentando nuove tecniche per raggiungere nuovi risultati, terrà sempre alla base del suo lavoro questi fondamentali insegnamenti.

È infatti accanto alle due grandi figure di Virgilio Guidi e Giorgio Morandi che inizierà il suo percorso artistico. "Guidi e Morandi, due personalità fra loro diverse, ma non contraddittorie", precisa Morandis, "l'uno (Morandi) tendente al massimo rigore scolastico (non accademico), l'altro (Guidi) di natura sanguigna e più disposto a considerare esperienze innovatrici anche nell'ambito della scuola."

E proprio da Guidi, che in tutto il suo percorso artistico ha dimostrato la sua capacità di apertura verso interessi diversi praticando un costante rinnovamento del linguaggio e delle immagini attraverso una inesauribile inventiva, che Morandis erediterà la necessità di rimettersi continuamente in gioco, affrontando sempre con grande entusiasmo innovazioni atte a determinare quel processo espressivo di estrema essenzialità, mirato alla ricerca di una dimensione 'cosmica' delle cose.

L'esperienza di Gino Morandis è sempre stata caratterizzata da una continua ricerca in un mondo sempre nuovo da scoprire, e sin dagli anni dell'Accademia aveva sentito la necessità di un immediato inserimento in quelli che erano i motivi di aggiornamento culturale. Importanti furono per la sua formazione Picasso e Braque ma anche Balla e Boccioni e tutti quei futuristi che allora non sempre erano riconosciuti dalla critica.

Senza titolo, 1950

Negli anni successivi all'Accademia poi Gino Morandis rimarrà maggiormente influenzato da artisti che avevano accostato l'esperienza astratta, i quali avevano modi propri di immergersi in un nuovo cosmo, con estrema libertà (Kandinskij, Klee, Mirò, Mondrian, Hartung, Picasso, Braque).
Quindi fin dalle prime esperienze Morandis si è avvicinato a quella che sin dagli inizi del '900 era considerata come "arte moderna", che cominciava ad occupare un ruolo importante e nuovo in tutta Europa.
"Moderno è ciò che è nuovo, ciò che è artificialmente prodotto dall'intelligenza trasformatrice dell'uomo capace di possedere e di plasmare il reale, e l'arte è lo strumento privilegiato col quale è possibile ricostruire l'universo. Il "mito della modernità" è un mito antitetico a quello della natura."
Per i giovani che iniziavano la loro attività fra gli anni '30 e '40 alla radice del problema c'era il rigore intellettuale che aveva mosso i fenomeni dei primi due decenni del secolo e che si ripercuoteva nelle vicende di alcuni artisti come Kandinskij, Klee, Mondrian, Matisse.
Lo spirito moderno di questi sembrava non conoscere pause, incontrare ostacoli, puntando diritto a un'idea della forma che era idea dello spazio. Ed è questa l'origine del cosiddetto "Spazialismo", cui diede l'avvio Lucio Fontana. Ormai il linguaggio della pittura moderna era più vicino a quello della scienza, e questa situazione era conseguenza di numerose scoperte, come la pubblicazione della "Teoria della Relatività", o gli esperimenti sull'atomo che stavano portando cambiamenti epocali. Grande fascino a quel tempo ebbe per molti artisti proprio l'analisi del concetto di spazio reso scientificamente e teorizzato da Einstein.
"Naturalmente" dice Morandis "per noi del gruppo il fascino non poteva che essere di natura empirico-intuitiva e le timide traduzioni di allora oscillavano fra esercizi di natura informale e tentativi di ordinare razionalmente il tutto." "Fu un'esperienza determinante per la mia formazione e il risultato fu la mia adesione al Movimento Spaziale. Importante era la spinta coraggiosa e innovativa nell'ambito del necessario rinnovamento della pittura italiana di quel tempo."
Questa grande importanza che una parte del mondo dell'arte dà alle nuove scoperte si ritrova anche nell'enunciato del primo Manifesto Spaziale del 1947 che così recita: "ci rifiutiamo di pensare che scienza ed arte siano due fatti distinti. Gli artisti anticipano gesti scientifici e gesti scientifici provocano sempre gesti artistici". In tutto il mondo l'arte moderna diventa sinonimo di libertà di pensiero e di espressione, metafora di conquista di una libertà ritrovata, e proprio intrinseca al nome Spazialismo, gli stessi "spaziali" individuano quella garanzia di libertà aperta a molteplici significati che si rinnovano nel loro pensiero dando massima apertura alla fantasia che doveva sposarsi con la contemporaneità, senza pregiudizi. La poetica spaziale infatti ha costituito un movente straordinario per i suoi componenti, poiché non tentava di stabilire una codificazione stilistica, ma affermava una libertà di invenzione formale, riferita al concetto dell'identità ormai indissolubile di materia-spazio- luce.

Gli esponenti veneziani dello Spazialismo manterranno la loro singolarità espressiva, basandosi su tematiche di spazio-colore, spazio-materia, spazio-luce, spazio-segno. In loro vi era una sorta di "repulsione" verso il colore naturalistico o descrittivo, e per questi artisti si può dire che considerassero il "mito della modernità" come "mito" antitetico a quello della natura. Attorno agli anni '50 la pittura di Gino Morandis andrà liberandosi da ogni referenzialità naturale, in una sempre più ampia libertà del segno e del colore. Egli conduce un'operazione di continuo aggiustamento dove la tessitura si compone riordinando le proprie parti, producendo una dilatazione spaziale.
Questa sua ricerca raggiungerà il culmine nel periodo spaziale con una luce che assume un suo significato cosmico. È una spazialità estesa che tende a dilatarsi oltre il proprio tratto perimetrale, fuori dal proprio contorno. Dal rapporto tra queste forme scaturisce la 'luce, la quale rappresenta l'altro elemento fondamentale della sua composizione pittorica, per la quale la vibrazione e la tensione dell'opera, si integrano, determinando la caduta dei vecchi canoni formali e additando la possibilità di uno spazio senza dimensioni. Il colore viene fuso e compenetrato nella materia che risulta in continuo mutamento, ciò è dovuto a questo continuo dilatarsi degli spazi, dove è il colore stesso che si dilata, che tende a organizzarsi in rapporti, in relazioni continue diverse, uscendo dai propri contorni, dai propri limiti di luogo.
Luce e colore si possono considerare i due elementi caratteristici e più originalmente sentiti dell'opera di Morandis. Due componenti fondamentali caratterizzati però sempre con una vera e propria elaborazione tecnica. Egli unisce la compiutezza formale con la tecnica, intesa come presenza dell'autore che fa dell'opera un evento. Questo si evince dalle sue stesse parole: "Per ciò che riguarda il colore penso che l'epoca attuale si identifichi con il colore, a volte un colore aggressivo ed irritante, a volte un colore puro, libero ma armonico, tutto questo viene assorbito dalla sua esteriorità, ma incide per il verso del tuo "fare" interiore e si compenetra per me nel trinomio luce-spazio-colore." E ancora: "feci molta attenzione al divisionismo di Seurat, anche perché constatai la straordinaria vibrazione del colore che emanava luce. Forse l'attenzione su questi fatti mi ha portato a considerare insistentemente e caparbiamente l'importanza della tecnica, certo non fine a se stessa, ma ad ottenere risultati che vadano oltre la fisicità della materia".
E per quanto riguarda il suo concetto di spazio così si esprime: "Ogni epoca della storia ha avuto un suo preciso "spazio" che ne ha determinato i caratteri. Per quanto mi riguarda, il rischio di essere limitati in "moduli" preconcetti mi porta ad agire liberamente poiché sono convinto che l'arte segna ogni volta una sua propria legge. Con il trascorrere del tempo avvengono dentro di noi delle continue mutazioni sul principio della irripetibilità dei dati espressivi, ciò che invece rimane immutata è la matrice o natura singolare di ognuno di noi".
Questo intimo rapporto che ha con il concetto di spazio è lo stesso che ha con la sua opera, quando è di fronte alla tela bianca, luminosa, piena di mistero, lo spazio del quadro viene vissuto

come condizione di vita, ogni quadro è una realtà autonoma, dove nulla viene predisposto, ma vissuto contemporaneamente, attimo dopo attimo. E il quadro è composto, dipinto, a lungo meditato, provato e riprovato.
Il suo spazio, a differenza di Fontana e degli altri spaziali, risulterà essere uno "spazio che mette in forma", rende visibile l'invisibile, uno spazio aperto a qualsiasi esperienza, concepito come cosmo intriso di luce, ma una luce non naturale, e questo Gino Morandis lo farà attraverso quegli elementi che stanno alla base della sua ricerca: colore, materia, luce nello spazio. Ma al tempo stesso vuole precisare che "Il mio rapporto luce-colore-spazio non è di memoria guidiana".
Morandis "mette in forma", cioè dipinge o costruisce le sue immagini con tecniche sue, con gli innumerevoli materiali su cui l'artista lavora, con tecniche molto semplici all'apparenza, ma allo stesso tempo molto complesse, mai meccaniche, mai legate a formulari, mai ripetitive.
Scrive G. Mazzariol nella presentazione ad una mostra: "... le tecniche sottili di Morandis sono imparentate con i modi di comporre di Mozart: all'apparenza si ripetono, nella realtà solo si differenziano." Il ricercare, lo sperimentare è sempre stato alla base del suo lavoro. D'altra parte la sua curiosità lo ha portato a progettare con procedimenti anche casuali, per far parlare la materia in modo inedito, per dare significato, ordine a ciò che è il mistero della materia. Morandis, che nei suoi procedimenti operativi è estremamente riflessivo, meditativo, cauto, prudente, lento, va alla scoperta senza sapere cosa troverà, quindi affidandosi ad un'occasione che gli offra la possibilità di scoprirlo.
Questa continua e incessante ricerca lo ha portato, nell'arco della sua carriera artistica, a risolvere con soluzioni molto differenti il suo concetto di forma. Dalle immagini del 1956 caratterizzate da forme chiuse, solide, materiche arriverà poi, attraverso un passaggio graduale nel 1962 a una costruzione del lavoro sempre chiusa, "costretta" in forme chiuse, ma con colori trasparenti resi visibili da una luce più diffusa e 'compenetrante'.
Dal 66 al 78 la sua forma espressiva troverà un radicale cambiamento, risale a quegli anni la serie delle superfici (sagome intagliate nel legno) con forme nette e contrasti forti con un curioso gioco chiaroscurale e nello stesso periodo sperimenterà anche interessanti forme-scultura in rete metallica.
Dopo l'87 arriverà a ridare un ruolo primario al colore introducendo però altri materiali come reti leggere e sabbie. Tutta la sua pittura quindi si basa su un coefficiente ricco di fantasia e di amore profondo per il colore e per lo stretto legame che esso intrattiene con la materia.
Nonostante questa continua ricerca, sperimentazione, evoluzione delle forme, Morandis non ha mai perso di vista la poetica spaziale, insistendo costantemente sul concetto di "cosmo". Per l'artista, la problematica "cosmica" non nasce soltanto dalle investigazioni su luce-spazio- infinito, ma anche dal rapporto che essa instaura con la realtà intima dell'uomo, concependo la luce protagonista dello spazio, causa di tutto, primo atto della creazione, "... una luce particolare per me non atmosferica, non metafisica, non romantica, ma una luce che si identifica con il concetto di "cosmo".
Questo suo concetto Morandis riuscirà forse ad esprimerlo nei quadri degli ultimi anni, nei quali il colore è quasi inesistente, più trasparente, ancora più luminoso ma di una luce diversa, rarefatta, ottenuta con materiali nuovi, semplici ma con difficili accostamenti di grigi e argenti. "Meno colore uso, più insisto con il concetto di spazio, allora mi viene qualche cosa di "cosmico". Così si esprime nello spiegare questo nuovo percorso. Perché al di là della materia, l'idea di base dello Spazialismo è sempre stato il cosmo e Gino Morandis è sempre stato estremamente coerente a questa idea in tutto l'arco della sua carriera artistica.

Concludo con una sua frase: "Dopo una lunga attività si deve considerare quale sia il significato riconoscibile dell'opera: per me forse è la rilevanza di alcuni fatti emergenti dovuti alla persistenza di un concetto di spazio, forse utopico, ma pregno di significato espressivo autonomo".

Senza titolo, 1950

Gino Morandis

GIOVANNI GRANZOTTO

Lo spazialismo e lo spazio a Venezia.

Lascerò ad un articolato confronto fra le testimonianze e le tesi degli "antichi maestri" (mai cattivi) e gli studi e le ricerche dei giovani allievi, l'approfondimento della specifica materia Morandis, certo che l'incontro e la comparazione di vecchi e nuovi testi, risulterà terreno fertile per una conoscenza più completa, comunque per conoscenze future.
D'altronde la mostra antologica, una novità purtroppo, dovrebbe proporsi, di per sé stessa, come occasione di nuovi spunti e di nuovi interventi critici. Ma prima ancora verrà utile, fors'anche necessario, rinquadrando l'artista nello spazialismo a Venezia, e questo movimento nello spazialismo in genere, rivisitare il concetto-categoria di spazio, così come si andò evolvendo nel nostro dopoguerra.
Se attraverso la vicenda dei numerosi ed incalzanti manifesti spazialisti (a partire da quello "Blanco" del Fontana argentino, redatto in spagnolo nel 1946), si erano chiariti ed elaborati, pur con qualche contrasto, i principi essenziali dello spazialismo, in realtà i protagonisti storici del movimento furono, da subito, percorsi da pulsioni ed aneliti che li ponevano talvolta in contrasto fra loro, e che comunque risultavano divergenti dai principi cardine del movimento, se non proprio in opposizione allo stesso.
A parte Fontana, che, oltre ad esserne il fondatore, incarnò personalmente lo spazialismo tutto, e come tale poteva, restandone all'interno, elaborarne anche delle coerenti rivoluzioni, senza egualmente stravolgerlo, a parte Fontana, dicevo, gli stessi spazialisti milanesi presto cominciarono ad indicarne soluzioni ed orizzonti ("il nucleare") che lo spazialismo tendevano a scavalcare, se non superare.
Se vi era completo accordo nel considerare l'identità dinamica di spazio e tempo, visti, anzi percepiti non più come contenitori separati, ma come sostanza stessa delle cose, come materia universale in divenire, il concetto cardine dell'evento, del gesto artistico, inteso come fenomeno eterno ed assoluto, scorporato dalla contingente matericità e fisicità, per i seguaci milanesi di Fontana, doveva inevitabilmente confrontarsi e scontrarsi con la memoria, mai completamente rimossa, anche se non accettata, del caos, della materia pulsante, dei terreni, delle praterie dell'informale.

D'altronde Fontana era un genio rivoluzionario, ed un genio internazionale, liberato, forse primigeniamente svincolato, dalle proprie origini culturali e storiche, ma i Crippa, i Dova, gli Scanavino, i Capogrossi, pur desiderandolo oltrepassare, non potevano non sentirsi, in qualche modo, figli di quel magma cosmico, di quel caos organico e vitalistico, da cui era scaturito l'informale.
Figli disconosciuti e che disconoscevano, ma sempre figli.
Ed ecco che i principi dello spazialismo di Fontana, pur non venendo rifiutati, apparvero durante il tragitto, limitanti, coercitivi. E, probabilmente, risultò anche soffocante l'abbraccio della ed alla scienza, ai nuovi mezzi di diffusione via etere, alle nuove possibilità della tecnica, che, aprendo nuovi orizzonti, sembravano peraltro, con il datarle, rifiutare tutte le soluzioni formali dell'arte. Un nuovo futurismo empirico, dunque, che non tutti gli spazialisti riuscirono ad accettare come una seconda pelle.
Ma dove la diversità, e direi, nonostante tutti i tentativi critici di mediazione, la discontinuità radicale si manifestò compiutamente fu proprio a Venezia, fra gli spazialisti veneziani.
Sono sempre più convinto che ben poco accomunasse questi artisti, già piuttosto diversi fra loro, da Fontana e dai suoi seguaci milanesi. A parte il "nordico" Tancredi, che un'anima informale-impressionista certamente aveva accompagnato negli anni della formazione, pur dipanata e liberata dall'incontro con Venezia, la matrice culturale di questi artisti non poteva non confermarsi, (nonostante certe apparenze) profondamente veneziana, e quindi antiromantica, e non informale. Certo in tutti questi artisti v'era l'urgenza di rinnovare radicalmente la categoria di spazio, anzi di rifiutare lo spazio come categoria stessa, proponendone una nuova visione totalizzante, germinativa. Questo v'era di comune, ma non molto più di questo. L'aspirazione a rinnovare la dimensione spazio, per gli artisti veneziani non poteva esaurirsi nell'evento in sé, nell'agire nello spazio, nella concretezza del fare: la grande tradizione culturale veneziana indirizzava inevitabilmente, ogni anima bella anche verso una visione ideale e mentale dello spazio, inteso, sentito, sedimentato nel profondo come preesistente, e in divenire allo stesso tempo, come energia assoluta.
Per i due caposcuola, Guidi e Deluigi, questo sentimento ontologico dello spazio andava assumendo, oltre ad una immanente capacità costruttiva e plastica, attraversata sempre dal fascio di luce abbagliante dell'immagine assoluta, eidetica, una parallela disposizione a smaterializzare, a scorporare il tracciato della luce, che, proprio mentre si scompone, diventava pura forma, rimanendo spazio assoluto. E così, attraverso strade e soluzioni stilistiche diverse, lo spazio-luce andrà a compiere la forma assoluta (Guidi), e lo spazio assoluto si scomporrà nella forma luce; e si ricomporrà (Deluigi).

Senza titolo, 1952

In altri compagni di viaggio come Vinicio Vianello, e per certi aspetti, lo stesso Tancredi, lo spazio veniva percepito come un cielo infinito, percorso dal dinamismo ininterrotto della luce e del colore. Un campo originario, sempre dilatato, in cui si muovevano le innumerevoli comete, le innumerevoli scie luminose. Un'intelaiatura astratta in cui, per Vianello, era,possibile, attraverso mezzi meccanici e strumenti artigianali, far scaturire e riconoscere i mille centri di luce, i mille poli d'energia. Ed a questa cosmogonia ideale ed empirica al tempo stesso, ecco aggiungersi lo spazio-materia di Bacci, dove e quando la deflagrazione finale della stessa materia, stava a chiudere una fonte d'energia, riaprendone contemporaneamente una nuova, concretizzando il momento spazio in un vigoroso accadimento di materia-energia-forma. Il campo degli accadimenti rimaneva ancora infinito, non indefinito, ma l'accadimento stesso, attraverso la potenza esplosiva e strutturale della materia, riusciva a ricoprire, nel suo farsi, tutto il campo, per poi ripresentarne un altro, un altro ancora, senza soluzione di continuità.

Ma è con Gino Morandis, a cui è dedicata questa antologica, che lo spazio riassunse tutta la sua anima più puramente veneziana; forse ancor più che con Guidi, che di sé e del proprio metafisico ontologismo era stato capace di permeare la stessa idea di Venezia, in uno scambievole, incessante travaso ideale.

Lo spazio di Morandis si confermava come il portato di tutti i valori più alti della cultura veneziana: la coscienza suggestiva e chiarificatrice di Venezia come spazio ideale, necessità inderogabile, in tanti campi ideali e luministici, di raggiungere una forma non chiusa, ma compiuta, accertata, il sentimento e la volontà di un rigore tramandato, la vocazione per una materia bella e per un colore raffinato, prezioso, ma sempre attentamente vigilato, secondo il magistero alto della tradizione.

Con Morandis, senza alcun ritorno all'ordine, senza nostalgie passatiste, l'intuizione, la scoperta, e l'assimilazione più completa di questo spazio assolutamente mentale, e pur naturale, attraverso la categoria Venezia, avveniva con il recupero dei grandi strumenti della pittura-mestiere, con il colore antico della tradizione bizantina, e quello nuovo della secessione viennese.

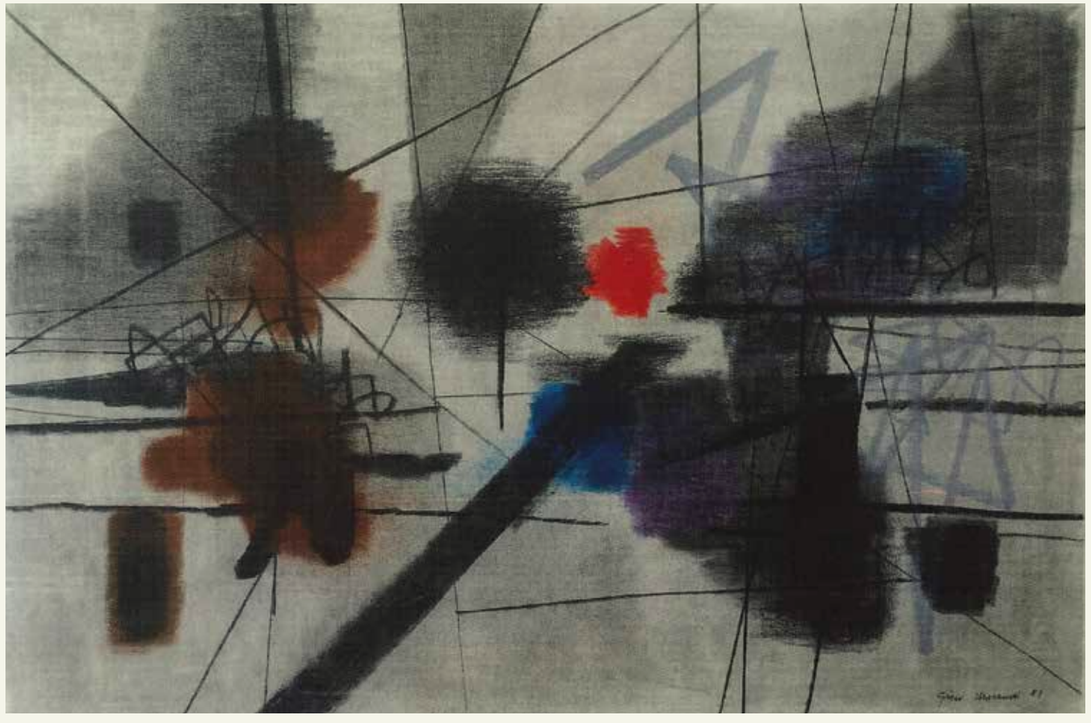
Dal catalogo della mostra "Gino Morandis", 1996, Sacile, Palazzo Ragazzoni-Flangini-Biglia

Composizione, 1954

Gino Morandis
Venezia 1915
Venezia 1994

Gino Morandis nasce il 2 maggio 1915 (come "Morandi", cognome che modificherà in età adulta, per differenziasi dal grande omonimo Giorgio), a Venezia. Dopo i corsi presso l'Istituto d'Arte, continua gli studi all'Accademia di Belle Arti di Venezia, sotto la guida di Virgilio Guidi, seguendolo poi, all'Accademia di Bologna, quando il Maestro nel 1935 è costretto a lasciare la città lagunare per l'ostilità dell'ambiente accademico veneziano. Lì frequenta anche le lezioni di Giorgio Morandi, arricchendo così gli insegnamenti di Guidi alla luce di una particolare attenzione per il valore emozionale del colore tonale. Le prime esperienze pittoriche risentono degli insegnamenti dei due maestri e si traducono in raffinate e delicate composizioni naturalistiche, cui si accompagna ben presto una particolare riflessione sull'opera di Georges Braque.
Precocemente ammesso, nel 1932, alla collettiva della Fondazione Bevilacqua La Masa, si diploma in pittura nel 1937, avendo già esposto anche alla II Quadriennale di Roma del 1935. A 23 anni è chiamato sotto le armi; diventa ufficiale e solo per caso (perché inviato in Italia a comperare dei colori per terminare la decorazione della chiesa ortodossa di Pristina, in Jugoslavia) sfugge alla spietata repressione da parte dei tedeschi dopo l'armistizio. Riprende il lavoro alla fine del '43, quale assistente di Guidi a Bologna fino al 1945, e quindi come insegnante titolare presso il Liceo artistico di Venezia, poco prima di ottenere la cattedra all'Accademia di Belle Arti.
Alla fine degli anni '40, risentendo del nuovo clima culturale della città, partecipa — insieme agli amici Bacci e Gaspari — ai dibattiti artistici che seguono la riapertura della Biennale nel '48 e il costituirsi del Fronte Nuovo delle Arti, con il delinearsi delle due tendenze contrapposte del realismo e del non-figurativo; stringe un rapporto privilegiato con Emilio Vedova, addentrandosi nella sua ricerca verso l'astrattismo.
Frattanto vince il Premio Gino Rossi della Fondazione Bevilacqua La Masa (1947) e tiene la sua prima personale alla Galleria dello Scorpione a Trieste (1949). Aderisce nei primi anni '50 al Movimento Spaziale, entrando in contatto con la Galleria del Cavallino di Carlo Cardazzo e partecipando alle mostre spazialiste lì tenute dal 1952, nonché a quelle della Galleria Casanova a Trieste e, nel 1953, di Ca' Giustinian, a Venezia, in calle del Ridotto; in quell'occasione sottoscrive il documento "Lo spazialismo e la pittura italiana nel secolo XX", redatto dal critico Anton Giulio Ambrosini. È del 1957 la sua personale al Cavallino; degli anni 1936, '48, '50, '52, '54, '56, '58, '62 e '68 (con una sala tutta sua), le partecipazioni alle Biennali di Venezia e del '35, '51, '55, '59 e '72 quelle alle Quadriennali di Roma.
La sua pittura ha assunto un ruolo di tutto rilievo nell'ambito del Movimento, per la spiccata sensibilità coloristica e le chiare scelte formali, che lo portano a sviluppare un linguaggio non figurativo ricco di aperture poetiche verso la realizzazione di un universo puramente immaginario, nettamente personale e pervaso da un forte dinamismo, che continuerà a caratterizzare tutta l'attività successiva e la sua ricerca sullo spazio-colore e sulle forme plastiche in rilievo. Muore a Venezia il 21 gennaio del 1994.

GINO MORANDIS
Senza titolo, inizio anni '50, tecnica mista su carta intelata, cm. 40x60



GINO MORANDIS
Senza titolo, inizio anni '50, tecnica mista su carta intelata, cm. 70x100

GINO MORANDIS
Senza titolo, 1952, tecnica mista su carta intelata, cm. 70x100

GINO MORANDIS
Tensione, 1953, olio su tela, cm. 80x100

GINO MORANDIS
Composizione N°14", 1953, olio su tela, cm. 136x78

GINO MORANDIS
Immagine, omaggio a New York, 1953-54, olio su tela, cm. 106x131

GINO MORANDIS
Nucleo Spaziale, 1954-56, tecniche miste su tela, cm. 72,5x76,5

GINO MORANDIS
Immagine N°27, 1957, olio su tela, cm. 100x140

GINO MORANDIS
Nero traverso, 1960, olio su tela, cm. 140x100

GINO MORANDIS
Immagine,
1960,
tecnica mista su tela,
cm. 100x140

GINO MORANDIS
Senza titolo, 1960, olio su tela, cm. 98x132

GINO MORANDIS
Ritmo ascendente, 1963, tecnica mista su tela, cm. 180x100

GINO MORANDIS
Senza titolo, 1963, olio su tela, cm. 137x80

GINO MORANDIS
Immagine in Bleu, 1965, olio su tela, cm. 90x118

Tancredi Parmeggiani

GIOVANNI GRANZOTTO

Un uragano leggero.

Tancredi è stato un uragano leggero. Il suo tragitto artistico, rapidissimo, saettante, sincopato, comunque interrotto molto, troppo presto, resta tutto legato e dipendente da quello umano, altrettanto breve e macerato dal male di vivere. Mi sono anch'io domandato dove avrebbe potuto arrivare, quali approdi avrebbe potuto toccare, se solo il destino gli avesse concesso un po' di serenità e qualche anno ancora: ma ho finalmente compreso come si tratti di domande gratuite, inutili: il destino di Tancredi - quindi anche gli esiti artistici - era implacabilmente segnato e scandito dalla sua natura, dai suoi drammi profondi, dalla sua angoscia esistenziale. Comunque, se per qualche sorte miracolosa, egli fosse riuscito a sopravvivere alle proprie pulsioni autodistruttive, sono certo che avrebbe sempre continuato a riferire, ad ambientare le proprie invenzioni artistiche in una dimensione, in un'aura spaziale. Anche se fosse conclusivamente approdato ad una scrittura surrealista, di impostazione iconografica, se fosse stato sempre più tentato di rivelare morfologicamente, accentuando così una sorta di espressionismo rappresentativo, i mille fantasmi, le mille ombre, le ansie infinite - come aveva cominciato a fare nel ciclo delle "Facezie" e dei "Matti" - , anche se si fosse votato all'impresa di dare volto e corpo, di materializzare le sue paure, sono convinto che avrebbe continuato ad immergere questi furori, pur identificati, in un campo spaziale, che avrebbe continuato a collocarli o immaginarli in una indefinita prateria siderale.

Tancredi era davvero un artista "spaziale": lo era in quanto lo spazio diventava il luogo concreto della mente: il luogo ed il momento in cui l'energia rattenuta, il pensiero compresso, l'ansia opprimente, potevano finalmente liberarsi e liberare innumerevoli tracciati espressivi. Lo spazio rappresentava per lui il punto di incontro, di congiunzione fra una visione mentale (non ideale) degli accadimenti e gli stessi accadimenti naturali, in una sorta di fenomenologia dello spirito che sembrava tendere verso il massimo di purificazione e di liberazione. Lo strumento operativo - ma anche concettuale- con cui Tancredi partiva alla conquista del suo "spazio" era il punto, l'entità primaria, non delimitabile, e soprattutto non obbligata a delimitare predeterminatamente l'elemento naturale, a cui invece era deputato il quadrato di Mondrian. "Mondrian ha riconfermato un termine relativo visivo di spazio: il quadrato. Io ricollegandomi a lui ho trovato un termine relativo, illusivo di spazio: il punto, in quanto è il più piccolo spazio mentalmente considerato. Mondrian costringeva la natura nel suo termine: io posso far diventare il mio termine natura con l'ausilio dell'automatico personale. Dal punto io parto attraverso grafie e colori istintivi per la conquista di nuove immagini di natura". (1)

L'aspetto naturale, in questa filosofia dello "spazio", rimaneva quindi assolutamente decisivo, perché per lui natura equivaleva non a qualcosa di fisico, o di rappresentato e rappresentabile, o a qualcosa di accidentale ed apparente: natura era il territorio dell'energia e della libertà, il luogo dell'emozione spontanea. "Dunque per Tancredi non si poteva assolutamente ingabbiare l'immagine di natura, si poteva solamente riconoscerla, raggiungerla, riscoprirla, infine conquistarla attraverso un percorso che si identificava totalmente con lo slancio della libertà. Per cui necessariamente andava evidenziandosi questa triade totalizzante di natura-spazio-libertà, che veniva comunque a fondersi, a ricomporsi e a riconoscersi attraverso gli automatismi percettivi ed espressivi dell'artista. Che pur non assumendo mai (nemmeno quando sembrerebbe concedersi qualche pellegrinaggio nei santuari della figurazione, soprattutto negli ultimi anni, con l'inserimento di elementi floreali, anche di rilievo tridimensionale, sulla superficie pittorica) intenzioni rappresentative, meno che meno descrittive, aveva confermato fin dall'inizio il senso di una identificazione spazio-pittura: non si trattava tanto di una visione dello spazio in termini naturalistici, quanto di una sorta di partecipazione sentimentale, emotiva ed etica allo stesso tempo, ad una dimensione spaziale che non poteva essere limitata all'interno della categoria mentale dell'astrattismo. Spazio naturale, spazio mentale ed ideale dovevano coincidere, con lo scaturire, il deflagrare dell'energia vitale, stimolando lo slancio della libertà. Che, inevitabilmente, ritornava a confluire, ricuperando consistenza, nella fisicità naturale". (2)

Senza titolo (Primavera), 1954

I fenomeni naturali, la realtà sensibile restavano quindi il riferimento principale, ma dovevano ricuperare il loro significato profondo, la loro oggettività, per il mezzo dell'emozione e della fantasia dell'artista: quasi un viaggio bergsoniano a ritroso, per arrivare nelle praterie dove l'immaginazione reinventava la realtà: "La missione dell'artista consisteva (perlomeno secondo Tancredi) proprio in questo partire dall'interno dell'elemento naturale, cercando,attraverso meccanismi percettivi e termini comparativi e strutturali (come il punto) il più puri e semplici possibili, di scandagliarlo, di percorrerlo, ma anche di riscoprirlo e riaprirlo a nuove variabili, a nuove opzioni, a nuove visioni, costruendo nuove immagini di natura, fondate sulla più assoluta libertà immaginativa. In una completa identificazione, quindi, fra natura e libertà". (3) Lo confermerà anche Marisa Dalai Emiliani, asserendo che "...lo spazio dinamico e infinito è realmente il tema centrale della pittura di Tancredi, che sembra interessato a scoprirne le radici nella tradizione moderna italiana (Omaggio lirico a Boccioni, 1952), ma insieme a misurarsi con le esperienze