

a r t f o l i o

Periodico trimestrale - International AM Edizioni - Anno XXII - N° III 2015

Armando Brissoni

**Gli "esercizi astratti"
di Elio Furina:**

la caduta del tempo nella pittura astratta



Contenuto scaricabile in formato PDF dal sito:
www.aminternational.it

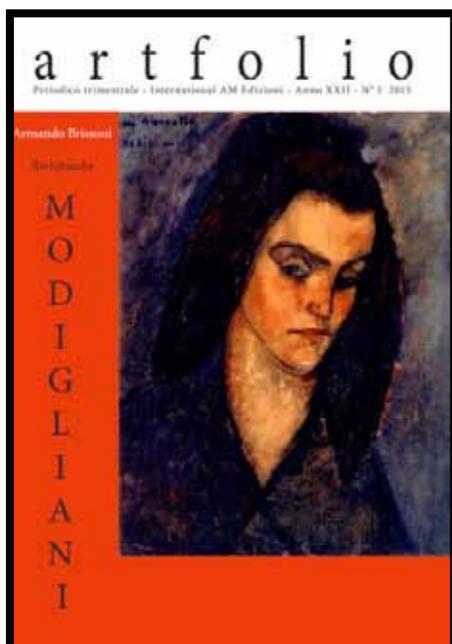
PR

EC

ED

EN

TI



In questo numero:

Armando Brissoni

Gli "esercizi astratti"
di Elio Furina:
la caduta del tempo nella
pittura astratta

Copertina: - E. Furina, *C11*, acrilico
su cartone ondulato, cm. 72,5x55;
Ultima di cop. : E. Furina, *D8*,
acrilico su carta, cm. 67,5x68

artfolio

periodico trimestrale d'attualità d'arte a cura della Pinacoteca AM international - Associazione Culturale

Direttore responsabile: Elio Furina

Direzione, Redazione: via Enrico Fermi 10, 89040 Bivongi (RC)

Tel. +390964734705

E-mail: artfolio@aminternational.it

Int. AM Edizioni - Aut. Tribunale di Locri

n. 623-2/94

ISSN 1123-6132

La rivista viene inviata gratuitamente ai soci,
alle biblioteche nazionali ed estere, istituti, musei, gallerie, artisti, collezionisti e ad un
target di lettori selezionato direttamente dall'editore.

Artfolio non si assume nessuna responsabilità per il contenuto degli articoli
che impegnano esclusivamente i loro autori.

Tutti i diritti sono riservati ai sensi delle vigenti leggi sui diritti d'autore.

Non si restituiscono manoscritti e materiali non richiesti dalla redazione.

www.aminternational.it

Armando Brissoni

Gli “esercizi astratti” di Elio Furina: la caduta del tempo nella pittura astratta

“...lo ‘ngegno senza
esercizio si guasta...”

Leonardo da Vinci

Da quando gli artefici dell’arte contemporanea si prefissero di mutare l’espressione artistica nell’ambito della figurazione pittorica e scultorica, la messe dei linguaggi, singoli o di determinati gruppi fondatori, ha subito travagli linguistici non indifferenti. Se la pittura astratta è un diritto della creatività è corretto che si eserciti, sviluppi e si sostenga. Nella ipotetica “storia” dell’arte contemporanea, purtroppo ancora priva di una metodologia specifica, che oramai ha la sua annosità, solo ora si cominciano a fare i debiti “distinguo” tra un linguaggio omogeneo e quelli eterogenei, malgrado che nelle Biennali e Triennali; retrospettive e “prospettive” sia italiane sia straniere i fattuali rinnovi sono troppo deboli poiché zeppi di irrazionali giustificazioni.

Bandiamo le necessità storico-estetiche poiché troppo lente nell’assestamento e cogliamo necessariamente, per non fare ammanchi alla storiografia artistica, la pittura, e non solo, di un artista sempre attento alle innovazioni non di passo e che, dopo aver attraversato il guado della pittura accademica, si è riposto nel novero della astrazione non transitoria, cioè



A 4

quella lecita nella pittura destinata a durare; a fare storia. Elio Furina, artista molto attento ai movimenti salubri della pittura, colto nella parte teorica, riflessivo sui punti da porre e sviluppare, nel torno degli anni più recenti, ha messo a punto il suo linguaggio che potremmo ascrivere a quello di tendenza geometrica, senza scomodare precedenti artisti-teorici senz’altro meritevoli nell’aver teorizzato, promosso e sostenuto con valenti opere i loro principi che lentamente, in certi casi, più che essersi evoluti si sono involuti.

L’arte di Furina coincide con quelle che creano dei

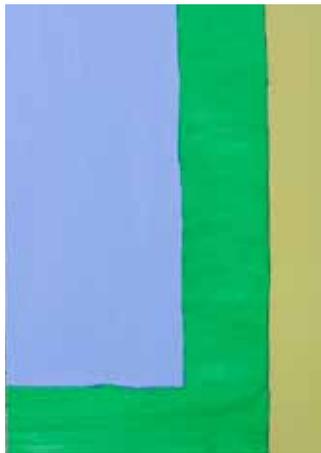
nuovi sottili rapporti tra la figurazione geometrica, con la configurazione intrinseca di colori ristretti in certo senso a due gamme colorimetriche: quelle naturalistiche e quelle localizzate soltanto su una figurazione astratta per lo più ortogonale-bidimensionale. Parrebbe persino contraddittoria una simile posizione creativa poiché la continuità ortogonale composta/scomposta in abbinamenti di colori forti, come i blu in “forme” astratte ed i verdi (avanzamento sul periodo blu-verde picassiano? cfr. Picasso: “Vecchio chitarrista”, 1903 di Chicago e “La casetta in giardino” del 1908, di Mosca), potrebbe indurre a pensare a bicromie/pentacromie appunto in esercitazioni astratte intensificate dall’uso proprio del colore in relazione alla figura – dove

perfino un colore/ombra può cambiare la dimensione. Furina compone su superfici di non grandi dimensioni, istoriando col colore armonicamente vibrato, come in certo senso pretendeva Schönberg nel dar senso cromatico alla sua musica dodecafonica (o dissonante) e parimente ai suoi dipinti, che di essi diceva: “Parlando con te [scil. con sé stesso], mi rivolgo

in realtà a me stesso”⁽¹⁾ distinto in superfici variabili.

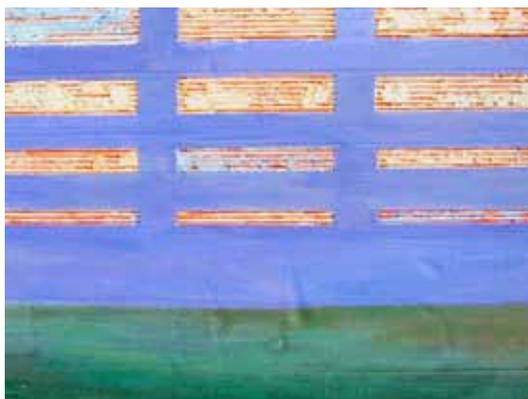
La sequenza dei dipinti di Furina si potrebbe leggere anche per la disposizione delle simmetrie/asimmetrie che segnano il susseguirsi delle composizioni. Innanzitutto si devono sottolineare le “meditate” disposizioni cromatiche prima della stesura poiché, come se si fosse di fronte ad una scala cromatico/visiva – che non ha nulla da condividere con le colorimetrie degli accostamenti prevalenti per far risaltare una configurazione rispetto ad un’altra –, all’apparenza di poco diversa, quasi volesse ripetersi. Simile deduzione

significherebbe impoverire la pittura dell'artista bivongese, mentre nella versione estetica, è una elevazione. E non sono riducibili a "fregi", o quanto meno blasoni astratti, poiché adoperando un termine strettamente pierfrancescano sono dipinti "costruiti" persino con una loro proporzione. Potremmo, senza esagerazione alcuna, ritenere la pittura del Furina un risultato che ha poco a che fare con tutte le "Farbenlehre" storiche fino a Max Bill, che rientra invece nella proporzione del colore – ove per il rotto della cuffia potremmo far rientrare gli "Scritti di Ottica" di Newton, su tutto le lettere a H. Oldenburg del febbraio 1671-1672 e 11 luglio 1672 e 7 dicembre 1675⁽²⁾ a causa della natura della luce "chiara"



A 11

che è la risultante dei colori dell'arcobaleno. Riprodotti su un disco del diametro di 20-30 centimetri e fatto rotare a buona velocità avviene questa trasformazione della luce; dunque i colori in movimento accelerato si percepiscono "bianchi". Se poi volessimo, a fine spinta, osservare come i colori riprendano la loro natura, misurando il tempo dell'osservazione da quando il disco comincia a rallentare (o processo inverso) sino a rimanere fermo, potremmo calcolare



C 2

persino il tipo di intensità cromatica che abbiamo percepito facendo la differenza dei tempi di percezione. Questo sarebbe un esercizio adatto alla percezione di tutta la pittura soprattutto quella complessa come la figurativa⁽³⁾. Sebbene il pittore introduca elementi geometrici ben visibili, le assonometrie, anche se lì per lì sembrano non esserci, esistono creando per lo più superfici ortogonali non disgiunte dalla loro espressività. Non è il blu o verde intenso (cfr. Picasso, "Autoritratto", 1901 di Parigi) che tocca la nostra sensibilità, ma l'adeguatezza che si affina sempre di più quando Furina cambia registro cromatico portando tra i colori accesi, come i rossi, gli azzurri, i rosati, i gialli ed altri, che potrebbero ricordare anche qualche tratto naturalistico ma poiché resi "rarefatti" (velature astratte?), sono ritrasformati in esercizi astratti perdendo ogni frangia naturalistica: constatazione che

si può fare seguendo l'ordine dell'esposizione. E' palese che non alludiamo al diffuso modo di dire, in vigore a mo' di scusa, negli anni '60 allorquando le cosiddette figure vennero drasticamente bandite dal dipingere e dallo scolpire: eravamo, in Italia, allo smantellamento delle figure narranti, sostituite con le espressioni più strettamente legate a stati psicologici, che poi si sconfissero tra di esse.

Naturalmente per instaurare un linguaggio strettamente individuale bisogna che lo status del pittore sia genuino e non fa divieto che all'inizio di una carriera artistica si abbia un referente che deve progressivamente staccarsi per affermare la sua personalità pittorica, o artistica, la quale, malgrado tutte le

psicologie dell'arte conscie od inconscie, essa sussiste. L'artista bivongese non adopera nessuna "sintassi delle mescolanze cromatiche" secondo R. Arnheim⁽⁴⁾ oppure di E. Gombrich⁽⁵⁾; o figure astratte "bistabili" né tantomeno "...complementi reciproci..." secondo S. Zeki⁽⁶⁾. Nella pittura, ed in qualche modello scultorico, di Furina questa disposizione è continuativa e si nota che alcune geometrie "filamentose" o "segmentate" dimostrano come l'esercizio astratto possa comporsi, scomporsi e ricomporsi senza esporsi con teoremi effettivamente geometrici né a trasandati giochi di fiacca percezione. Le linee rette, curve, ellissoidali hanno il loro diritto d'essere impiegate nella pittura purché si giudichi che il colore, allorché prepondera con le sue scansioni sulla figurazione astratta, non diventa secondario o privo di significato. Furina in un suo esercizio-prova composto secondo i numeri di Fibonacci, riesce a congiungere non l'arte con la scienza – fatto inesistente nonché rozzo. Dante direbbe "...da bruti..." –, ma nel porre come possibile la corretta interferenza tra le superfici piane nei loro rapporti corretti inscritti, per esempio, in un rettangolo. Cosa che è estensibile a qualsiasi figura geometrica piana o solida.

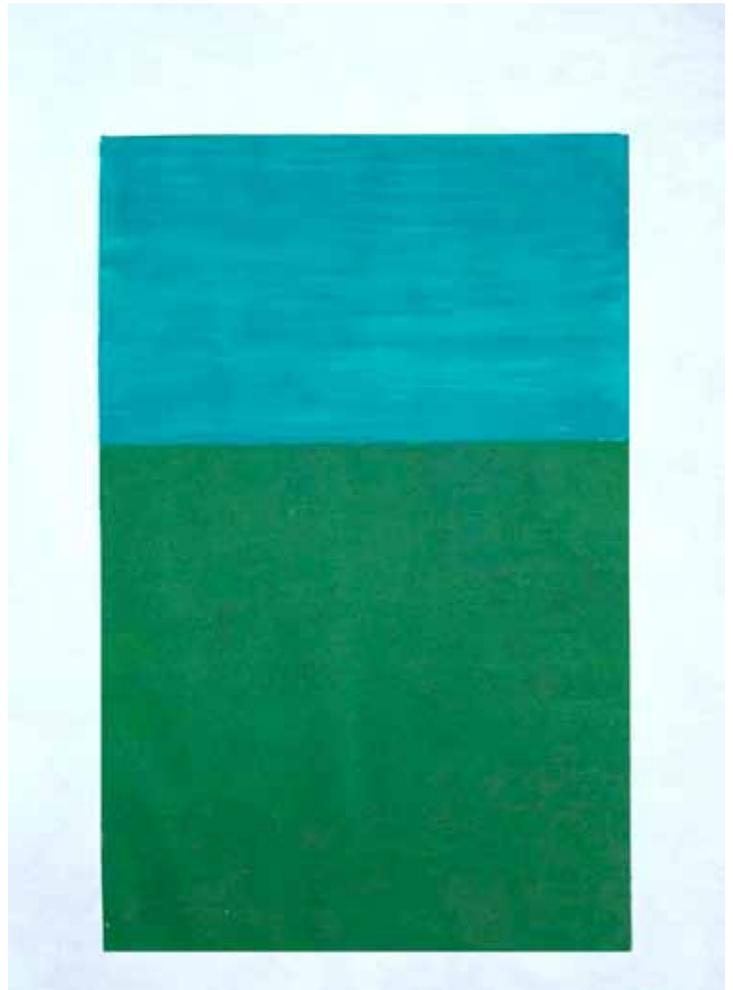
Di fatto se dovessimo intelaiare nella prospettiva, come insegnava l'Alberti, ogni tipo di figurazione otterremmo il nascosto elemento geometrico che lo guida, ma quello, preso a sé, diventa un arido schema – come quelli di Arnheim. Quando estendiamo un cubo su un piano, notiamo che la disposizione delle facce si trasforma pittoricamente differenziando l'intensità del colore in particolar modo quando il colore è di forte "primarietà", come il rosso, il blu, il verde, appoggiandosi alle simmetrie: basta appoggiare un cubo sulla punta di uno spigolo e farlo ruotare per cogliere il fenomeno "apparente". Nelle figure piane o astratte, dunque afferenti la pittura di Furina, possiamo accennare anche ad una traslazione laterale di una sola figura con cui si possono formare diverse variazioni: cosa ben nota nei

“fregi geometrici”, che non sono solo complementi decorativi architettonici ma parte vitale di un progetto – o come abbiamo detto un esercizio astratto.

Nel complesso cromatico una versione particolare è l'esplicito ricorso che Furina fa all'angolo retto. Quest'angolo cardine della geometria non fatica ad entrare negli esercizi astratti della pittura. Tutto ciò senza scomodare il dettato princeps della pittura astratta contemporanea con il vetusto dogma mondriano della “perfezione” goniometrica che regge la pittura dall'angolo retto. Per l'appunto il triangolo rettangolo quando si illustrano i quadrati dei lati eguagliati dall'ipotenusa, sono già una estensione pittorica quando si completano. Gli altri angoli piatti cardine (retto, acuto ed ottuso) sulle bidimensioni sappiamo quali funzioni abbiamo, ma in arte queste funzioni cadono poiché la figura deve obbedire ad una individualità creatrice diversamente dalla generalità, ed in certi casi universalità, di una figura composta da un teorema. Una figura, il triangolo rettangolo, lasciato nella sua condizione senza nessuna applicazione ha un suo teorema dimostrativo; lo stesso triangolo dipinto in modo che possa trovare una dislocazione di pura astrazione espressiva, è lecito nella pittura astratta ma non alieno di un gusto come, per contrasto, avviene per una “macchia” che veniva definita informale o espressionismo astratto. Ma anche un triangolo dipinto rimane “informale” e si riduce a linguaggio artistico quando svela il suo “stile” come hanno dimostrato F. Vordemberge-Gildewart, Bart van der Leek e Vilmos Huszar.

Un'altra caratteristica del Furina si connota dalle “campiture”. Non essendo dipinti di estese dimensioni, si coglie difficilmente la sottile differenza creativa – non spendiamo per nessuna ragione il termine “emozione” ovvero l'ingrediente che condisce la cronaca d'arte odierna –, poiché il colore non interagisce come proponeva una certa scuola costruttiva – che non è il costruttivismo russo di Malevic-Tatlin – in certo senso legata a tre momenti definiti come superfici, le linee e persino punti. Sappiamo bene che in geometria è da lì che ci si muove, ma quel principio se è stato utile durante il ribollimento stilistico del primo '900, rivisto nella prospettiva odierna perde il suo valore. I tre elementi citati sono sostituiti da un'unica campitura che si avvale di accostamenti figurati astratti, e in Furina l'accostamento del blu al verde (che ricorda con intensità maggiore il periodo blu su blu di Picasso) con una marginatura-

cornice bianco zinco è senz'altro una proposta che rispecchia una sequenza che non lascia spazio a differenze come ben si nota nel dipinto sine titolo “D11”.



D 11

La sensazione che quel dipinto assomigli ad una finestra che dà su una distesa verde che confina in profondità col blu del cielo – dove la linea d'orizzonte unisce il cielo alla terra; o meglio sulla linea che dalla riva del mare si vede nel finto congiungimento tra mare e cielo in ispecie ai tramonti – come se la velocità della luce aumentasse sino ad “arroventarsi”.



D 5

Queste giunzioni rimangono lineari e la perspicacia di Furina è quella di semplificarle dando e togliendo allo stesso tempo un significato. Ma se il pittore in questo dipinto, che possiamo definire punto iniziale, aggiunge una variazione non soltanto cromatica ma compositiva, scorgiamo che la scala del colore è conseguente alla precedente (e ad altri dipinti) dacché su una base rettangolare verde smeraldo/blu zaffiro si estende una successione verticale di due rettangoli sovrapposti con rossi degradanti solcati al centro da una retta divisoria gialla,

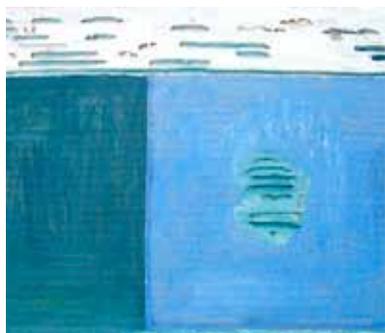
denominata “D 5”, da un rosso carminio.

Il dipinto siglato “D3” non è regressivo rispetto ai successivi, poiché se è conferma del “D11”,



D 3

l’elaborazione varia in altre sequenze poiché il “blu oceano” sembra voglia espandersi in infiltrazioni luminose che variano dapprima il blu e poi un verde alla cui sommità figura un rettangolo di verde turchese striato con verde muschio opaco. Accostamenti coraggiosi dettati da una sensibilità che non prevale sulla visività ma sull’atto creativo che forma il fronte dell’arte; della buona arte – priva di ogni etichettatura. Furina, non eseguisce una serie di esercizi astratti dai quali esigere un significato “condisco” ma “non pensato o riflesso”. La risposta potrebbe essere che chiunque abbia sensibilità artistica questa domanda non se la pone poiché fra un soggetto definito (es. un paesaggio di Benedetto Carpaccio (1500- post 1560) dagli splendidi “giorgionismi naturalistici” del 1523 e del 1538



C 1

– cfr. Madonna in trono col bambino ed i santi Bartolomeo e Tommaso – che par persino un delicato Raffaello – ed una figura geometrica colorita l’impatto è sicuramente dato da una intensità maggiore nell’osservare un dipinto astratto rispetto ad uno sbadato “dipinto realistico” – anche se il realismo è negato persino ai magnifici “Banchi di frutta” ed alle “Fritaröle” del bravissimo Giulio Campi (1530-1591).

NOTE

- (1) A. Schönberg, *Manuale di armonia*, Edizioni Il Saggiatore Milano 2008, pag. 523
- (2) I. Newton, pp.199-285 & *Libro terzo dell’ottica*” in *Scritti di ottica*, Edizioni UTET Torino 1978, pp. 299-605 ma pp. 537-605
- (3) Questa ricerca-esperimento noi l’abbiamo realizzata negli anni ’70-’80 più volte. Ed abbiamo potuto realizzarla persino nel laboratorio di ottica – aperto al pubblico col fine di riconfermare la funzionalità degli strumenti ottici inventati da poeta –, nella casa-museo di Goethe a Weimar nel 1995, mettendo a confronto le due teorie: la goetheana contro la newtoniana cfr. W. J. Goethe, “La teoria dei colori”, Edizioni del Saggiatore, Milano, 1979 che è la parte didattica dei colori & soprattutto W. J. Goethe, “La Storia dei colori”, Luni Editrice, Milano-Trento 1997 che è la teoria-polemica integrale dove sono menzionati, elogiandoli, Antonio Telesio pp.168-169 al quale “...Non gli sfugge il fatto che le denominazioni dei colori oscillano molto e vengono usate per cose diverse...”, pag. 168; e Bernardino Telesio, 179-180 che del suo “De Colorum generatione”, ed. 1570, dice “...sappiamo soltanto che egli senz’altro deriva tutti i colori dai principi del caldo e del freddo. Dal momento che anche la nostra deduzione di essi è fondata su una opposizione[...]. Desidereremmo saperlo...”, pag. 180; e che l’immancabile Galileo, pp. 195-196, è elogiato così “...e questo spirito sereno e potente poté fare conquiste in tutte le direzioni. E così la maggior parte della sua vita è una serie di atti splendidi [...]. Egli è nato per calarsi nelle profondità della Natura e il cui genio acuto ed innato si era incredibilmente affinato grazie alla cultura matematica...” pag. 196
- (4) R. Arnheim, “Arte e percezione visiva”, Feltrinelli Editore, Milano 1962, pp. 283, 288-291
- (5) E. H. Gombrich, “Immagini simboliche”, Giulio Einaudi Editore, Torino 1978 & *La Storia dell’arte*, Phaidon Edizione italiana 2008 che connota, ahinoi, disinvoltamente Michelangiolo con Alexander Calder e J. Pollock
- (6) S. Zeki, “Con gli occhi del cervello”, Di Renzo Editore, Roma 2011, pp. 49-52 & L. Lumer- S. Zeki, “La bella e la bestia: arte e neuroscienze”, Edizioni Laterza, Bari 2011”. Gli esempi del “cubo di Necker”, – che si legge secondo profondità ma l’autore ha dato poco rilievo alla sporgenza simmetrica sul lato destro verso l’alto osservandolo dalla base/spigolo – ed il vaso-profilo del volto di Rubin, mancano il primo della rotazione che permette la percezione della terza figura; ed il secondo l’inversione mancata della prima coppa; perciò sono esempi maldestri. Le neuroscienze sono studi alti e complessi, che se servono alla scienza sono inservibili all’arte. Infatti in quei trattati si adoperano le immagini artistiche a titolo di localizzazione neurologica, ma il fatto creativo dell’arte è affatto estraneo al funzionalismo neuronale. Prova ne sia che una scultura di Michelangiolo male si accosta, neurologicamente, agli “scribbles” del Pollock



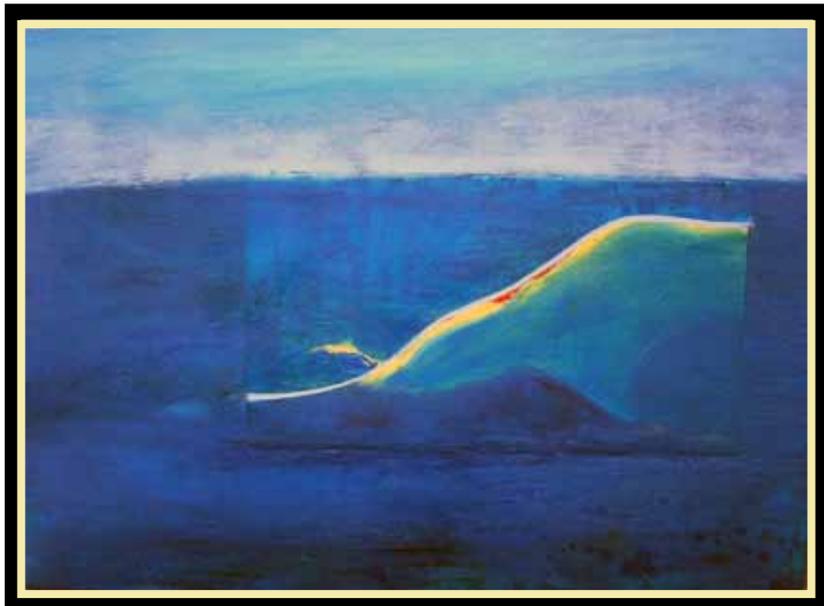
A 1, 2012, olio su lavagna di sughero,
cm. 71.5x111.5



A 2, 2012, olio su masonite, cm. 51x70



A 3, 2012, olio su compensato, cm. 39x51



A 4, 2012, olio su tela e collage, cm. 35x50



A 5, 2012, tecnica mista e collage su carta, cm. 30x40



A 6, 2012, acrilico su carta e collage, cm. 30x40



A 7, 2012, olio e incisione su masonite, cm. 34,5x50



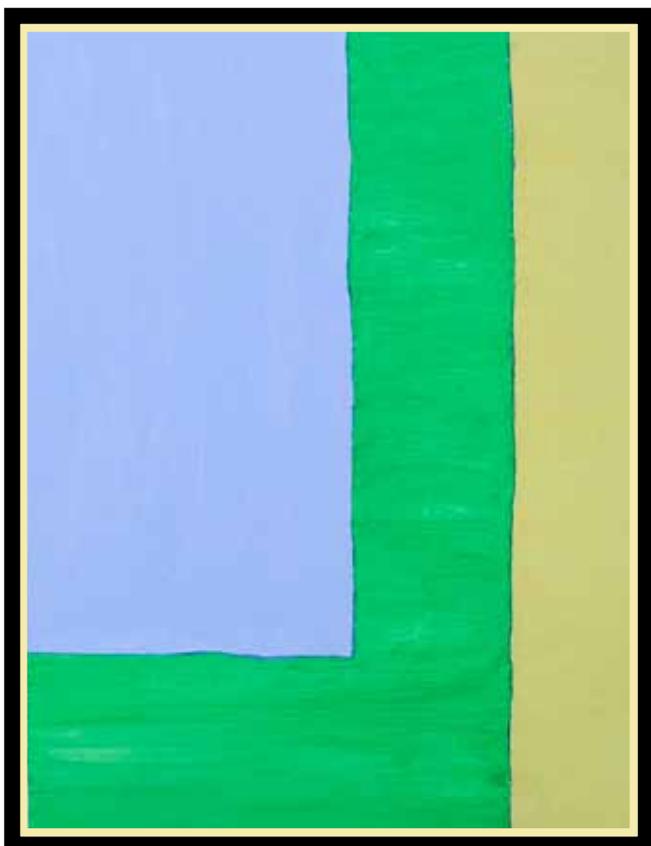
A 9, 2012, acrilico su tavola, cm. 64x26



A 8, 2012, acrilico su masonite, cm. 59x49.5

A 10, 2012, olio su tela, cm. 60x80





A 11, 2012, acrilico su tela, cm. 80x60



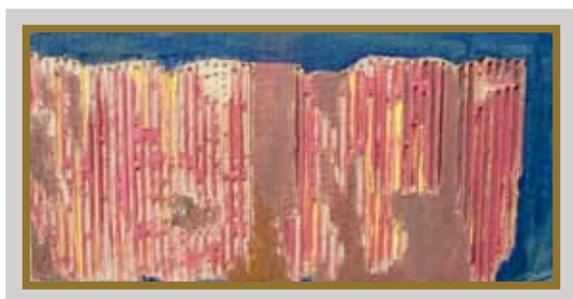
A 12, 2012, acrilico su tavole assemblate,
cm. 46x40



A 13, 2012, acrilico su tavole assemblate, cm. 47x70



A 14, 2012, acrilico su cartone ondulato, cm. 23x45



A 15, 2012, acrilico su cartone ondulato, cm. 21x46



A 16, 2012, acrilico su cartone ondulato, cm. 21,5x44



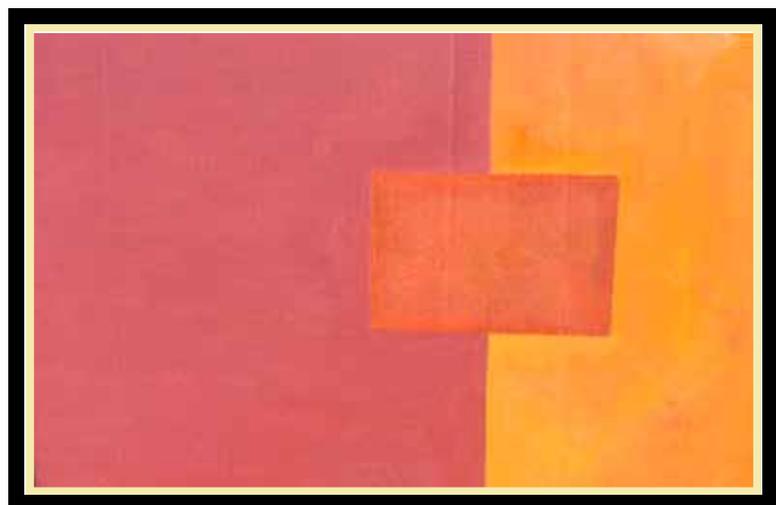
B 1, 2012, acrilico su cartone ondulato, cm. 39x55.5



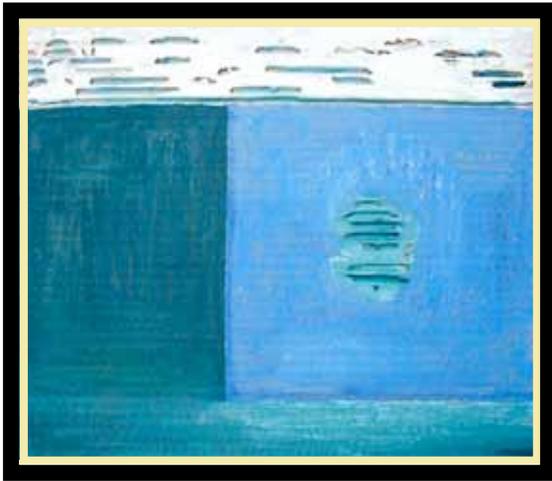
B 2, 2012, acrilico su cartone ondulato, cm. 31x44



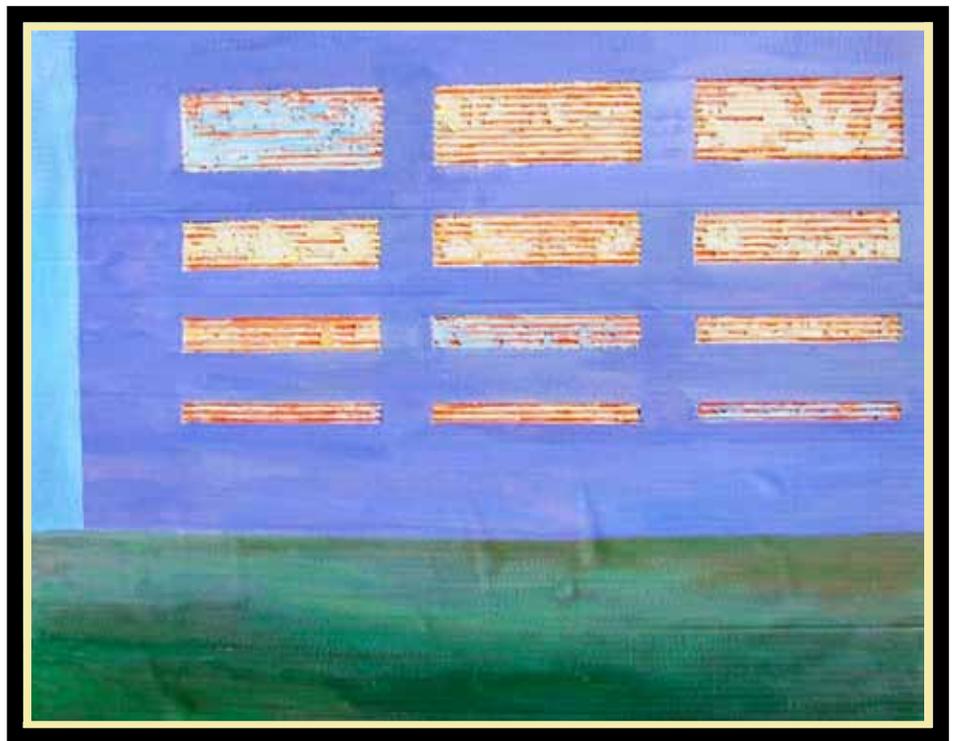
B 3, 2012, acrilico su cartone ondulato, cm. 36x36



B 4, 2012, acrilico su cartone ondulato, cm. 40x64.5



C 1, 2013, acrilico su cartone ondulato, cm. 33x38



C 2, 2013, acrilico su cartone ondulato, cm. 75x95



C 3, 2013, acrilico su cartone ondulato, cm. 84x84



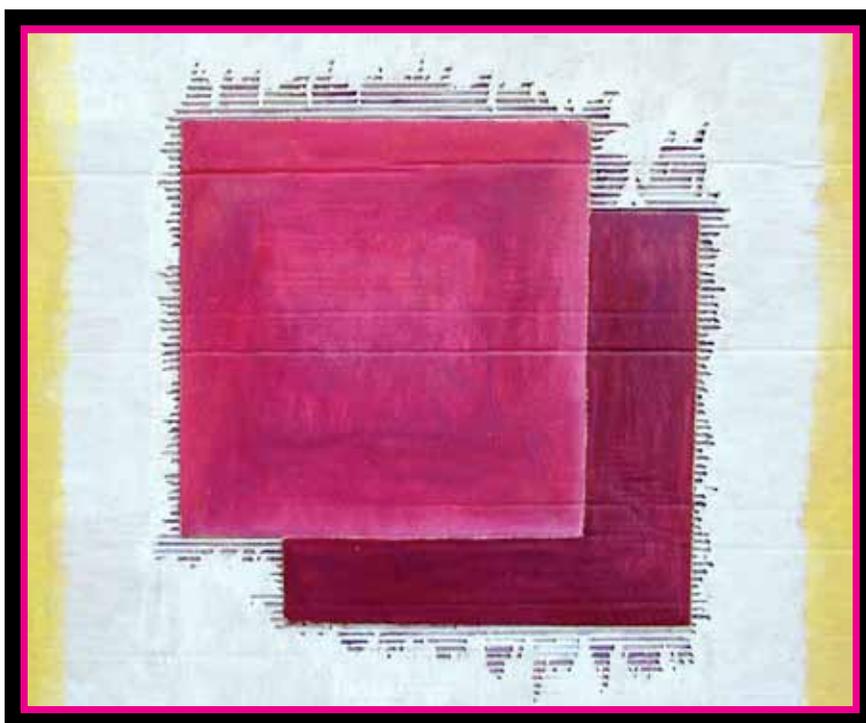
C 4, 2013, acrilico su cartone ondulato, cm. 64x54



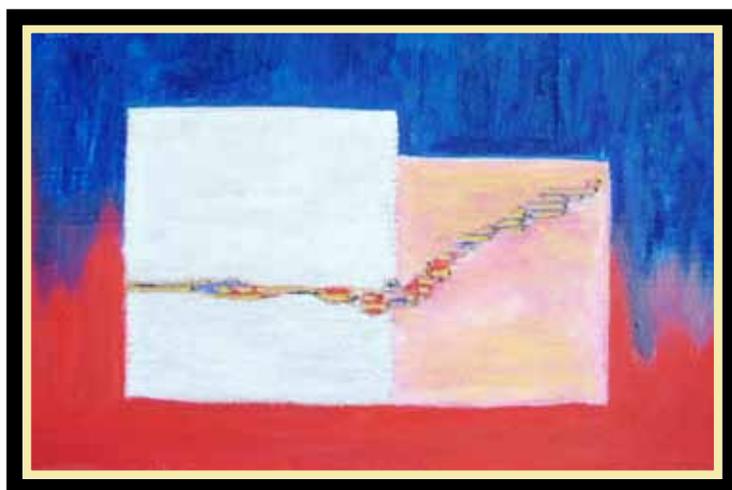
C 5, 2013, acrilico su cartone ondulato,
cm. 50x40



C 6, 2013, acrilico su cartone ondulato, cm. 40x65



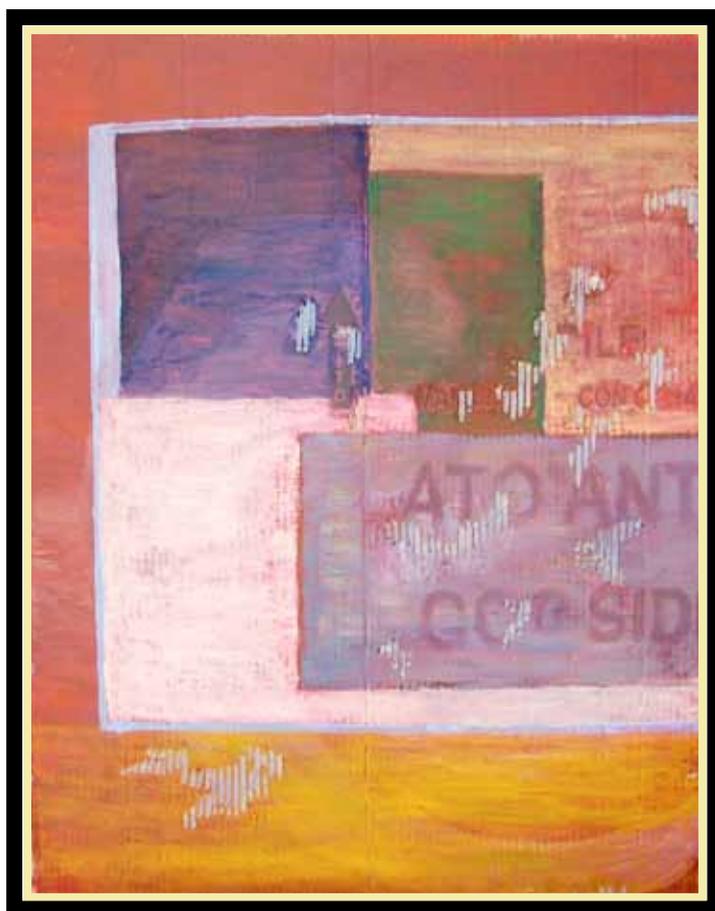
C 7, 2013, acrilico su cartone ondulato, cm. 55x70.5



C 8, 2013, acrilico su cartone ondulato, cm. 40x65



C 9, 2013, acrilico su masonite, cm. 63x37.5



C 10, 2013, acrilico su cartone ondulato, cm. 74x50



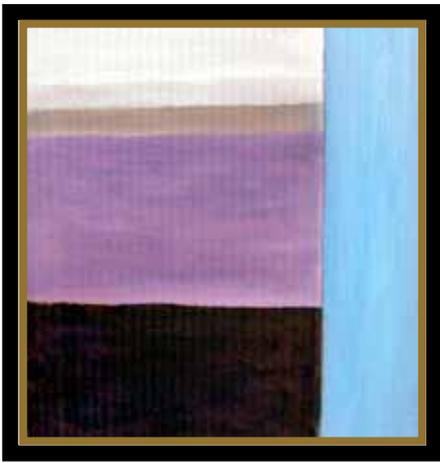
C 11, 2013, acrilico su cartone ondulato,
cm. 72.5x55.5



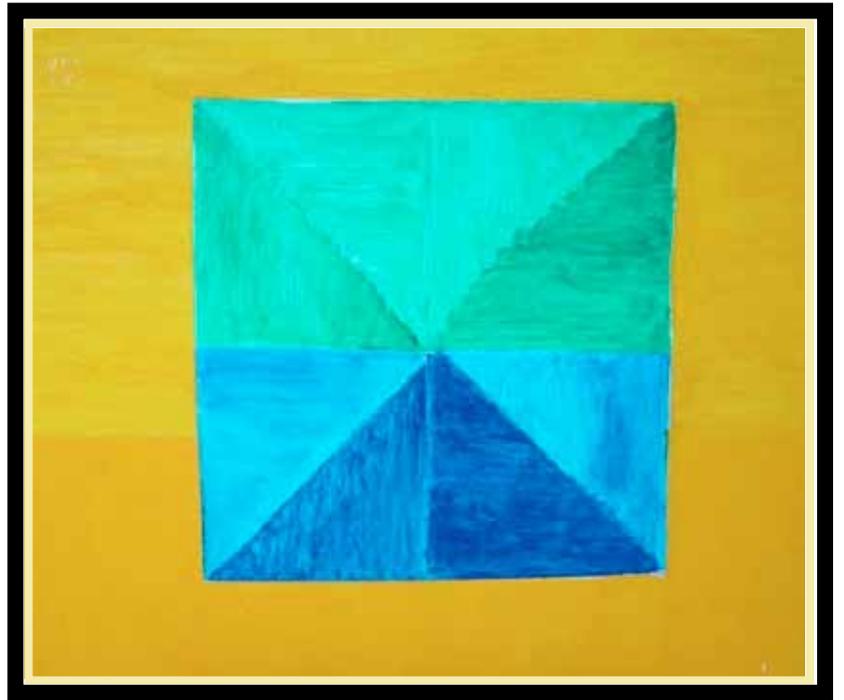
C 12, 2013, acrilico su cartone ondulato, cm. 40x67



C 13, 2013, acrilico su cartone ondulato, cm. 54.5x80



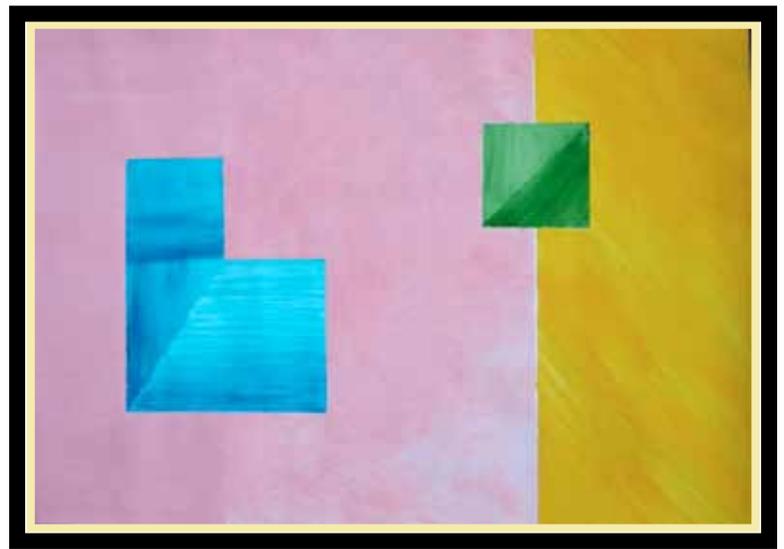
D1



D2



D3



D4



D 1, 2013, acrilico su cartone ond., cm. 33x30

D 2, 2013, acrilico su masonite, cm. 63.5x77.5

D 3, 2013, acrilico su masonite, cm. 77.5x63.5

D 4, 2013, acrilico su carta, cm. 50x70

D5, 2013, acrilico su carta, cm. 70x50

D 6, 2013, acrilico su carta, cm. 70x50

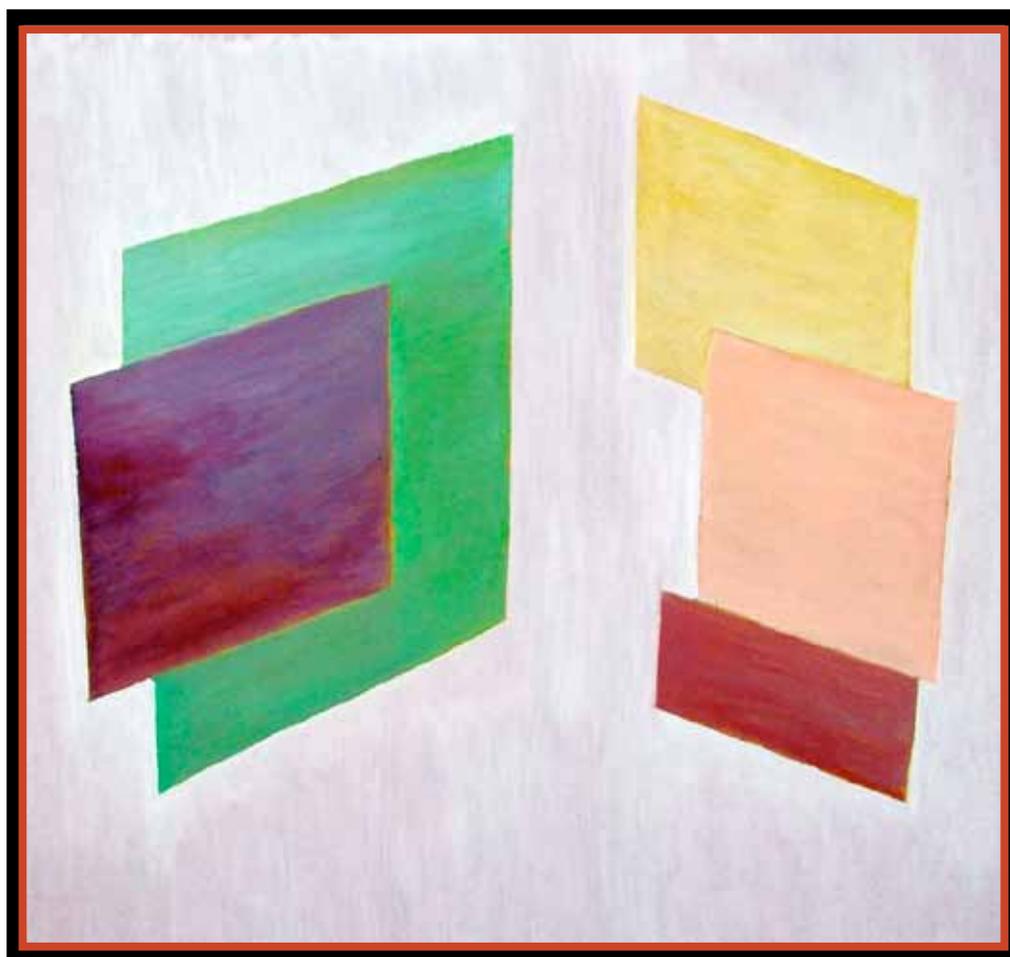
D5



D6



D 7, 2013, acrilico su cartone ondulato, cm. 58x77.5



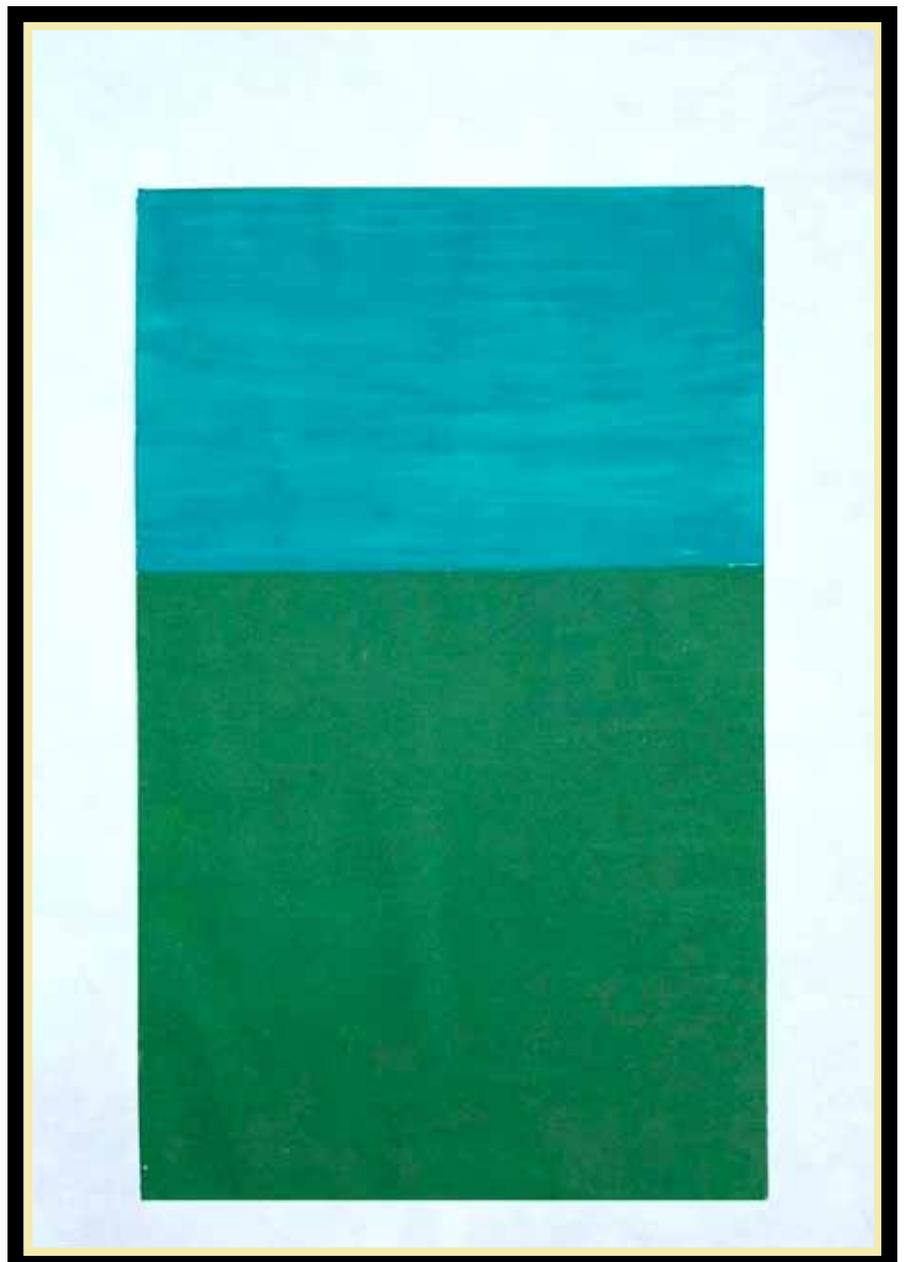
D 8, 2013, acrilico su carta, cm. 67.5x68



D 9, 2013, acrilico su cartone ondulato,
cm. 52x42



D 10, 2013, acrilico su carta, cm. 70x50



D 11, 2013, acrilico su carta, cm. 100x70

