

Egregio Furina,

Ho ricevuto la sua lettera ed altri documenti con vero piacere. Finalmente, finalmente! Mi vien spontaneo dirle poiché nella sua recente pittura ho trovato un artista che ha fatto un passo avanti nell'ambito dell'astrazione, instaurata dall'artista tedesco J. Albers (1888-1976) – cofondatore della famosa scuola Bauhaus di Weimar, Berlino e esule in USA docente alla New Haven University nel Connecticut -, sulla sua splendida serie delle interazioni dei colori soprattutto nei famosi “carrè” che instancabilmente variò, anche con semplici movimenti, nei suoi famosi “quadrati nei quadrati discentrici” monocromi, semi monocromi e policromi. Di lui venne fatta una buona retrospettiva alla Galleria Civica d'Arte Moderna di Modena nel 2011-2012 e da pochi giorni se ne è inaugurata un'altra alla Galleria dell'Umbria a Perugia, con opere inedite in Italia: corra a vederla! Durerà fino a Giugno p.v.

Io scrissi alcuni saggi sulla sua pittura, poi mi misi direttamente in contatto con lui poiché volevo alcune informazioni dirette sulla sua persistenza tematica ma non cromatica (lui che peraltro scrisse una bella teoria del colore –è disponibile anche in italiano col titolo “Interazione del colore”, per i tipi della Edizioni Il Saggiatore, di Milano nella collana Tascabili). Infatti mi rispose che per la data della mia andata in USA in quell'anno –anni '60-, doveva andare in Mexico ed in Perù per fare ricerche cromatiche e compositive sull'antica architettura di lì e che mi avrebbe ricevuto in altra data. Io andai e riandai in USA ma avevo compiti troppo urgenti alla Cornell che non mi rimase tempo per incontrarlo. Mi è dispiaciuto, e glielo scrissi. Comunque in archivio conservo una sua bella lettera.

A quanto vedo la sua pittura ha un timbro davvero ravvivante nel senso che sia che li conosca l'opera di Albers sia che la ignori, essa ha agito come un prosieguito atteso in storia dell'arte. Ci furono alcuni vaghi imitatori in passato, Max Bill, Dewasne, Wasarely, Itten, R. Lohse ed in Italia Toni Calderara, ma non ebbero la persistenza di Albers che per l'appunto giustificò la ragione sulla sua scelta del “quadrato” dacché ritenuta la figura geometrica perfetta, ma che non lo è –anche se in precedenza dipingeva dei reticoli geometrici di variata natura che lui definiva “Costellazioni” per lo più redatti in bianco e nero con certo effetto gestaltico o percettivo. Infatti nei programmi della scuola di arti e mestieri “Bauhaus” –fondata dall'architetto W. Gropius– c'era il corso di “Gestaltpsychologie” di conseguenza anche la policromia (che Albers chiamava interaction of color) o quasi monocromia, diventa la intersezione della sua pittura: la relazione della figura con la variazione del colore. Due le serie cromatiche preferite: il verde e il blu, e poche altre variazioni: alcuni grigi, gialli oro, vaghe terre di Siena, il verde acqua ed il blu cobalto.

Albers ebbe anche un bel tirocinio figurativo e fu ritrattista molto efficace ed anche buon paesaggista e design di oggettistica come chiedeva Gropius coi suoi principi teorici per rinnovare le accademie d'arte in tutte le versioni possibili. La forza d'urto della pittura astratta si ebbe infatti tra il gruppo olandese di De Stijl, con a capo il cofondatore P. Mondrian, ed il Bauhaus. Ma in fine, stando alle leggi del Bauhaus, Albers compose soltanto una serie di quadrati. Ma ritorniamo ai dipinti che mi ha inviato.

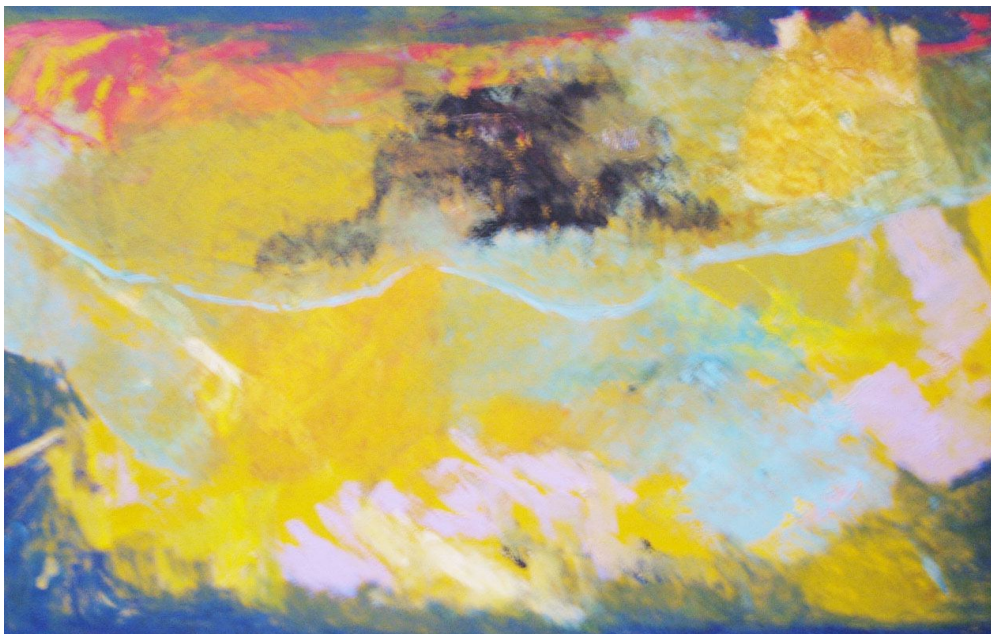
Rispetto a quelli da me veduti in natura, riprodotti in cataloghi più quelli che mi ha inviato sia su carta sia su CD –che praticamente ho visitato una mostra grazie al nuovo schermo del computer – constato che lo sviluppo è avvenuto dopo tanta riflessione e, glielo assicuro, erano anni che non vedevo una serie di dipinti tanto coerenti e così intensi. Non trovo una sbavatura fuori posto, il suo colore è posato, e ben distinto ma non calcolato per creare un effetto particolare. C'è nei dipinti non un colore magmatico, di tipo vulcanico, ma un colore che si scioglie tra i colori scaturendo una armonia dalla trama delicata ma non fragile. Gli artisti informali degli anni 1950-1980 vennero presi dall'ebbrezza di colori a macchia, affidandosi alle schermaglie piuttosto deboli di Kandinskij e pochi altri sino a giungere a G. Schneider e più in là in Italia fino alla coppia Afro Basaldella-Emilio Vedova ma non andando oltre. Ci provò Elio Ragni ma inciampò in fretta.

Lei, invece, realizza la continuità giusta snudata in questi dipinti. Muove si da colori che ci ricordano le vaporose piroette cromatiche del pur bravo Tiepolo, già largamente anticipato da Paolo Veronese, col brio settecentesco ma con un altro tono: lei non narra “fa pittura”. Il suo colore potrebbe, dico potrebbe, derivare da quella serie di nubi barocchi grigi bianco rosati, azzurri cinerini, bambagie cromatiche che incantano per la loro aerea plasticità che ci porta nel blu cielo come se fossero un aerostato che sale nell'aria mosso soltanto con colori più brillanti intensificati e pastosi che si fondono l'un nell'altro continuamente. Forse glielo ho già fatto questo esempio, ma vale la pena di ripeterlo. Perché Caravaggio è il vero inventore della luce/ombra – chiaro/scuro? Perché evitando ogni nero catrame, quello del Goya per esempio, scioglie la luce nell'ombra e di riflesso l'ombra si scioglie nella luce: Caravaggio ha annientato i confini cromatici e con questo principio alcuni suoi quadri sciolgono un cromatismo in un altro cromatismo che non ne è necessariamente l'opposto come accadeva nella ricerca della nuova impostazione della luce della pittura iniziata nel maturo Rinascimento e conclusasi col Caravaggio e di una sola nota minore, da Rembrandt e dallo enorme Vermeer di Delft. Con altre intenzioni, naturalmente. Vada, o rivada, al Museo di Messina e si soffermi sulle opere caravaggesche “Resurrezione di Lazzaro” e “Adorazione dei pastori” per convincersi.

Lei ha ragione di precisare che pur guardando la natura o qualsiasi altra cosa ne ha evitato prudentemente ogni riferimento. Non ha mai fatto caso nei suoi uliveti in veste autunnale o nei

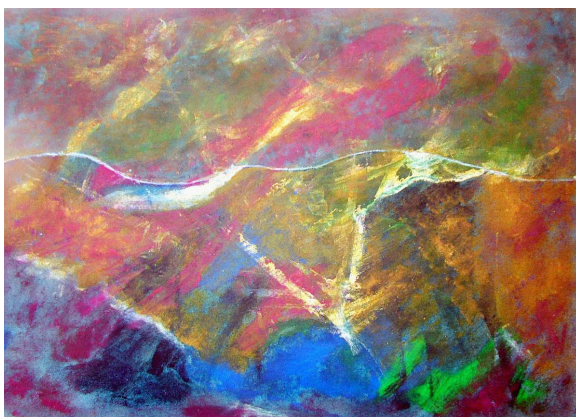
vigneti dai pampini violacei perché corrosi alla pari di un metallo –infatti al microscopio la rete che sostiene il pampino attraverso potenti nervature, c'è una rete capillare invisibile che sembra un alveare tutto cellette dissimetriche – o giallo oro, come levigate foglie sfuggano ad ogni contorno e dunque siano “indisegnabili”? Confronti bene certi “Ulivi” di Van Gogh, oppure qualche “Cipresso”, e vedrà che l'insieme della chioma degli ulivi è indistinta e che quel gran genio della pittura, ha saputo trasformarla in macchie; cosa riuscita solo parzialmente a Cézanne: Per l'appunto ha sciolto la luce nell'ombra e per riscontro ha sciolto l'ombra nel colore-luce.

Scelgo di passare in rassegna i suoi dipinti seguendo la sua sequenza numerica (1,2,3,...) inviati, evitando di accavallare giudizi.



N.1

1) Sembrerebbe un ammasso casuale di colori dorati che potrebbero far pensare al vaporoso Turner, ma qui si tratta di ben altra cosa. La tonalità è una sorta di nube che transita sopra un orizzonte che può essere in qualsiasi luogo e che lei in un momento di istinto creativo ha fermato, magari con rapidità o dopo un lungo pensiero, quel passaggio che ha intuito e che simultaneamente ha espresso con l'impiego di colori che corrispondevano non solo alla versione visiva della cosa ma del sentimento intimo che si chiama semplicemente creatività senza nessun aggettivo aggiunto. Informale? Si tornerebbe agli anni '60; espressionismo astratto? Lo stesso; improvvisazioni? Roba vecchia cfr. Kandinskij 1919-1920; e tutta la scuola francese capitanata dal mattoide Mathieu “le tachiste” = colori strizzati dal tubetto direttamente sulla tela, e non spianati, che sembrano calligrammi orientalescanti. Invece il suo dipinto mi pare voglia essere una radura, secondo la pensasse Heidegger, cioè uno starci dentro e basta, e che in essa lei cangi il color chiaro con una “macchia” bruna per sommuovere la pacatezza dello alone più grande. Un dipinto che mi pare molto pensato o quanto meno fissato nel suo animo e che poi poche pennellate l'hanno per così dire finito; anzi completato. Ma le domando: quando e come è finita o completata un'opera d'arte grande o piccola che sia? E' un rebus e tale rimarrà.

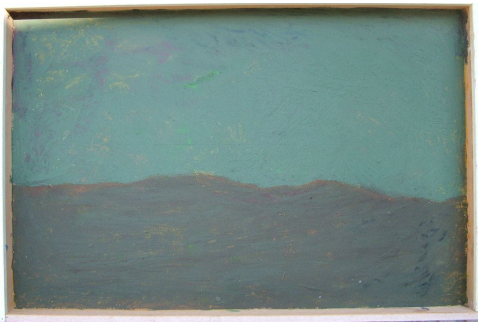


N.2

ma assai fluente. Una immagine robusta ma resa lieve da un attento uso degli azzurri frastagliati coi bianchi calce che si attirano reciprocamente.

3) Mi vengono incontro due vecchie conoscenze: il russo-francese Pavel Mansurov (1896-1983) sulla stessa onda ma più attenuato e l'amico Albers dalle tonalità quasi appena accennate, prima di passare ai rigidi quadrati, con la differenza che lei distinguendo con poche gradualità di colore e con un profilo sinuoso alla Modigliani, compone un dipinto senza asprezze dacché coordinare due colori che “non fanno ombra” è molto difficile nel dar loro una forma espressiva. Le due sinuosità si delimitano a vicenda determinando, o se più le piace, definendo uno spazio quasi

2) Direi che non è proprio una confusione fra cielo e terra ma piuttosto una sorta di visione aerea di giochi tra sottili ombre e taglienti luci, come le sommità biancastre arcuate, che possono sì riferirsi a qualche cosa così strutturato ma non al punto di farne un rilievo cartografico aereo. Semmai è una cartografia pittorica che muove diverse tonalità e che il dipinto fa riferimento a quei moti arcuati a parentesi angolare qui posti in sequenza. Direi una sapiente distribuzione della luminosità. Intanto il dipinto assume un suo movimento non schematico né rigido



N.3



N.4

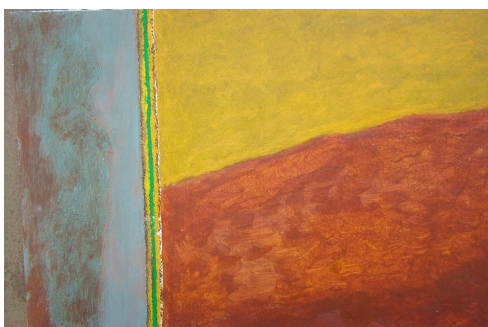


N.5



N.6

equilibrio. All'esterno sembra una parete liscia per le prove cromatiche ma sopra la fascia che funge da base c'è quel riquadro ancora incerto nel suo movimento poiché è redatto con artificio tecnico: spatola, manico di pennello, ditate? Tiziano, in quanti suoi quadri disegnava certune rifiniture col manico del pennello! Caravaggio, quando era infuriato per la malriuscita di un dipinto in atto, adoperava perfino le dita per modulare il colore. Davvero il principe degli artisti di ogni epoca, accanto allo incommensurabile Giorgione, costruiva le ombre e persino schiariva certi



N.7

“riemanniano” cioè curvo bidimensionale su un piano. E per la curva sarei tentato da Pavel Mansurov che io conobbi alla Galleria Lorenzelli di Milano negli anni '60 - '70 - di lui posseggo una serigrafia autografata e dedicata ed un suo catalogo autografato. Ho scritto anche di lui, 1965.

4) Nel blu guizza una luce mossa come se in due punti dati subisse una attrazione e diventasse di bianco incandescente. Essa è una lamina-scia che lascia dietro ed accanto a sé un alone longitudinale curvo che ravviva il dipinto. Vi si possono fissare persino punti di fuga dal punto medio all'orizzonte. Perciò senza astrazioni che avrebbero poco senso, lei ha rispettato il costrutto di un dipinto eludendo la pericolosa insinuazione ad un referente naturalistico. Il referente, in questo caso, si riferisce al linguaggio che domina la sequenza dei blu intensi.

5) La cornice restringe il dipinto precedente, ma non per farne un riquadro sibbene per formare una “interazione di colore” proprio secondo il dettame di Albers. La variazione sulla campitura blu sa a chi mi rimanda? A Giotto i cui blu sono adiacenti e la variazione cromatica è, positivamente, ancora gotica poiché le frangiature dei bianchi e dei bordi giallorossi, non possono non riportarci, nella rima moderna del linguaggio artistico, alla radice giottesca: di qui si evince come il linguaggio pittorico muti d' espressione ma non nella acromatìa: basta saperla “sentire” in “corpore vili”, cioè esprimerla. Tanto questo dipinto quanto il precedente, potrebbero sembrare, e mi scusi, dei “frattali cosmici” che si stagliano in un piano. Dipinti assai riusciti che non lasciano indifferenti chi li osserva. Comunque la “fase” sperimentale del collage è pienamente riuscita.

6) Per la quasi concomitanza cromatica, ancora albersiana, le campiture ortogonali sembra che compongano uno stile espressivo alquanto diverso cioè il rettangolo composito per concordare i colori la cui gamma è ristretta ed assai consona ad un fatto di “luminosità” piuttosto difficile da comporre con colori ad olio che direi “castellati”. Ma non è una questione di tecnica pittorica. E' una intuizione soggetta ad interazioni deboli (scusi il linguaggio fisico) che pendono dal filo psicologico conducente della sua personalità artistica, del pittore che sceglie e modula sapendo da dove cominciare e dove provvisoriamente concludere. Tutto in

Una prova: si confronti l'autoritratto del Caravaggio nel dipinto “La cattura di Cristo”. Lui tiene in mano alzata la lanterna dalla luce fioca per rendere tenebroso il dramma della cattura, e quel luore, che gli illumina il volto, lo faceva con le dita senza pensarci due volte.

7) Si direbbe un dipinto a tecnica mista da poiché una scanalatura reale sussiste e questa manomissione distingue in certo senso la verticalità dello scioglimento del chiaroscuro di sinistra lasciando libere le doppie campiture reciprocamente sciolte: un dipinto tenuto insie-



N.8

me dall'equilibrio compositivo di non semplice lettura.

8) Mi vengono in mente alcuni piccoli dipinti albersiani allorché era nella fase dell' "abbandono" di ogni cromatismo ondulato o crespo per entrare nel mondo dei "carrés" discentrici. In proporzione, questo dipinto, ha le stesse caratteristiche del precedente nonostante l'assetto geometrico sia verticale.



N.9

9) Le debbo raccontare un aneddoto. Anni or sono quando tenevo corsi all'Istituto Italiano per gli studi Filosofici di Napoli, un anno lo tenni in febbraio. In una di quelle giornate di sole che si vedono solo a Napoli, avendo un giorno libero, mi imbarcai per Capri. Arrivato alla famosa piazzetta presi il sentiero che porta sulla passeggiata del costone (dove c'è la casa rossa dello scrittore Curzio Malaparte). Ad un certo punto per fotografare meglio i faraglioni c'è un piccolo sentiero che porta su una loggetta prendisole di cemento intitolata a Leonardo da Vinci. Non appena arrivato trovai poco arenile, ma appena discosto mi sono trovato davanti ad uno spettacolo unico: una piccola baia ove alla mia sinistra vidi una parete di roccia calcarea biancastra levigata dal vento emergere da un mare tanto blu che non avevo mai visto; di fronte una ripida parete gibbosa di arenaria sovrastata da un prato verde intenso su cui giganteggiava una folla di ginestre in fiore: io rimasi incantato di fronte a tanta bellezza. Ora, osservando il suo dipinto provo la stessa sensazione di tanti anni or sono (correvano gli anni '90 poi riandai ancora costà ma era d'estate e fu tutto un altro effetto) sentendo da vicino la trasformazione visiva del bello di natura nel bello artistico (argomento che io sviluppai nel mio testo su Hegel dacché lo Hegel dissertò molto sulla differenza del bello naturale e quello artistico. Cap. II, Liviana Editrice, Padova 1968, pp. 17-30). Si potrebbe anche dire cosa può l'astrazione sulle sensazioni estetiche che prova l'artista, quando è sollecitato dalla natura.

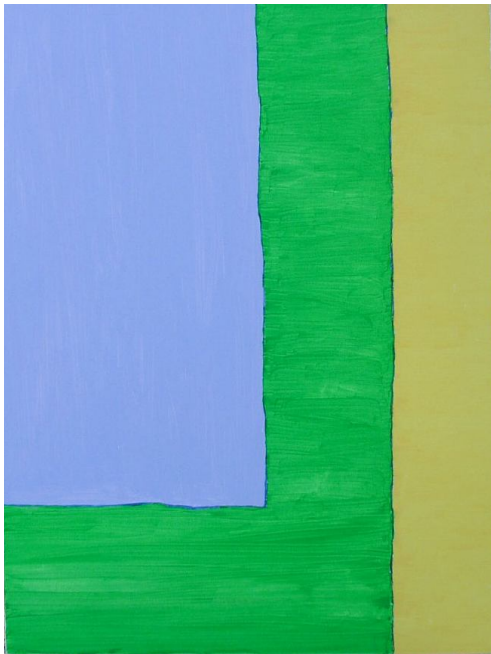


N.10

universitaria e sulle metodologie dell'insegnamento della matematica alla scuola degli ingegneri e fisici-matematici: fu un grande onore per me). Qui, tuttavia, se il riferimento è ad un numero euclideo, come lo designa il matematico G. Saccheri (1667-1733), un gesuita che mise le basi per la geometria non euclidea, ciò non toglie che lei osservi il paesaggio circostante e che di esso ne fa una astrazione semantica allo stato cromatico. Questo è un continuum con Albers e non è cosa da poco. Le sue frazioni cromatiche sono modulate in modo da definirsi e con ciò acquisire un significato di una vera interazione fra colori sollecitati senz'altro da una immagine naturalistica, ma che colle variazioni figurate che lei impone ai colori, propone un nuovo referente linguistico che probabilmente potrebbe rimanere privo di titolo. Anche se lei avesse voluto non avrebbe potuto includere in questo dipinto qualche cosa di "ornamentale", pertanto con l'Alberti le dico: "Siquid vero bene definitum recteque absolutum sit, quis id non spectet cum summa voluptate atque hilaritate?" (Se invece

10) Questo è un dipinto difficile da giudicare, soprattutto per l'inserimento proporzionale di ? e suoi multipli – sano retaggio dei suoi studi di ingegneria (anche l'astrattista Toni Calderara era ingegnere uscito dal famoso "Politecnico" di Milano –ove su richiesta del gran professor Gotusso, cattedra di Analisi I, venni interpellato negli anni '60 per un seminario sulla questione pedagogica uni-

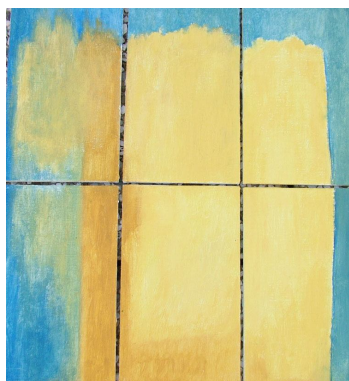
essa [una pittura, scil. Il quadro in questione, una architettura] è ben progettata e costruita correttamente, come non ammirarla con enorme piacere e festosità?) (L. Battista Alberti, Prologo al De re edificatoria, Pisa 2012 pag. 66).



N.11

lei muove da "...una intuizione individua, o più intuizioni individue [di colori]..." sciogliendo in linguaggio artistico lo stato fenomenologico delle cose; in questo caso la significanza dei colori. E per quanto concerne la rappresentazione ancora con Husserl è giusto dire che in effetti i suoi dipinti sono la "...rappresentazione della spazialità..." togliendo ogni equivoco al termine "spazio". (E. Husserl, L'idea di fenomenologia, Casa Editrice Il Saggiatore, Milano 1981, passim).

11) E' il miglior dipinto nonostante sia assai consono alla struttura albersiana. Lei rispetto ad un quadro di Albers, qui persino con le stesse tonalità, non dà la sensazione di un particolare di qualche cosa d'altro poiché la banda verticale esterna, quella centrale ad angolo retto ed il rettangolo cinerino sono ben armonizzati non solo cromaticamente – tra l'altro l'accostamento difficile del verde col cinerino non fa scampolo ma metrica pittorica -, ma nella loro proporzione costruttiva. Se non fossero disposte esteticamente, cioè con una tangenza di creatività ben impressa, potremmo limitarci a vedere una pittura-frammento che attende d'essere compiuta. Ma il discorso vien meno allorché quelle "combinazioni" (come amava dirmi il pittore astratto Max Bill gran maestro di distribuzione cromatica paritetica alla interazione dei colori dello Albers) sono autonome e la sua creatività dall'apparenza scarna è al contrario molto consistente. Husserl direbbe che lei "...esclude ogni posizione (Setzung)..." di qualsiasi immagine creando un fatto estetico, poiché



N.12



N.13

12-13) Credo che la chiusa della sua didascalia "...dovessero accogliere icone bizantina..." è l'effettivo titolo dei due dipinti. In effetti, sono già delle icone con sfumature bizantine (se mal non ricordo nei pressi di Bivongi c'era una chiesa bizantineggiante, in cui viveva un solo monaco ortodosso, ed a Stilo La Cattolica) poiché hanno una decisa icasticità nella più rara semplicità. Le composizioni sono formate da tassellature a grata che permettono di indugiare sul loro cromatismo che ha un qualche cosa di non finito, ma che nel contempo propone un infinito che se sfugge visivamente, altrettanto non fa per le proprietà del gusto. Sono dei "fondi oro" trasparenti a più lamine.



N.14

una qualche "toccata" di colori neutri. Nei suoi dipinti "...il fait entrer des milliers d'objets hétéroclites, quelquefois ramassés dans la rue...", come si vantava di dire. Ma mentre il tedesco tagliava ed incollava lei, in questo originale dipinto, crea una serie di passaggi dalla bi dimensione alla tridimensionalità; e "scavando" dà senso plastico al dipinto con una prospettiva che dona il basso rilievo stacciato – per dirla con Donatello.

Gli intervalli incidono sul rilievo sicché le ondulazioni assumono il tono della canna d'organo e

14) Il primo ad usare materiale d'imballaggio, cartoni ondulati compresi, fu il pittore tedesco, di estrazione dadaista, Kurt Schwitters (1887-1948) che lui definiva "Merz" cioè merce. Infatti,

componeva dei collaggi con variate parti di cartone sia piane sia in rilievo, tra cui cartoni ondulati. Accanto o sopra di essi

viene il fatto di pensare che il dipinto sia uno spartito musicale: così ho potuto vedere certe partiture musicali di Sylvano Bussotti, che conobbi di persona ai concerti musicali della Scuola di musica di Fiesole negli anni '90, discutendo a lungo, spartiti alla mano, su quello che lui definiva "...grafismo musicale o disegno sonoro...". Infatti questi non avevano la misura dello spartito da leggìo tradizionale, ma erano grandi fogli sui cui pentagrammi vi erano delle decorazioni tonali, di tendenza art-decò, da eseguirsi a seconda della scansione visiva ivi riprodotta coadiuvata dalla scala tonale dei colori. Inoltre conobbi a Prato, teatro all'aperto ad emiciclo del "Complesso Museale L. Pecci", Luciano Berio, il quale mi mostrò gli spartiti più ragionevoli di quelli di Bussotti. Conobbi anche Karl-Heinz Stockhausen della stessa scuola, di cui conservo un grazioso autografo. Qui si torna ad Albers – poiché anche lui in alcuni suoi scritti parla, forse con qualche velleità, di musicalità della sua pittura. Pertanto il suo dipinto tra modulazioni e "scavi" potrebbe essere persino "suonato" come pezzo pluritonale o enarmonico. D'altra parte proprio alcuni spartiti di Bussotti, sono esposti in Musei d'arte contemporanea come "Composizioni". In fine: posso definirla un "continuatore" ed "allievo indiretto" del Bauhaus di Weimar/Berlino vista l'elaborazione delle scale cromatiche e dei materiali adoperati? La cosa sarebbe più orientativa.

Credo di aver dato un ragguaglio sufficiente per poterle dire che il suo lavoro merita ampiamente d'essere conosciuto e riconosciuto. Farà una mostra? Sarebbe urgente visto che gli autori invitati alla prossima Biennale di Venezia sono veramente allo sbando-malgrado ci siano galleristi delinquenti che hanno il coraggio di sostenerli. Comunque per gentilezza me lo faccia sapere.

Grazie.



arte contemporanea

Pinacoteca AMinternational di Bivongi



Elio Furina
....un passo avanti
nell'ambito dell'astrazione....

Pinacoteca AM international
&
Museo - Fondazione per l'arte
via XXIV Maggio, 37
89040 Bivongi (RC)

Per informazioni
tel. 0964 734705
e-mail: doc@aminternational.it
www.aminternational.it