

La pura grazia del respiro. Omaggio ad Enrico Castellani

di Arnaldo Colasanti

La mente di chi guarda cerca spasmodicamente nella memoria un'immagine con cui comprendere. La stessa superficie di Castellani spinge a questo, e con violenza. È soprattutto il metronomo delle linee dei chiodi (un ordine rigoroso, raffinato, elegante, persino delizioso: le sporgenze e le rientranze, la dilatazione e la vorticosità, la razionale curvatura dello spazio), è insomma quell'inudibile melodia della superficie-partitura ad imporre un piano di regioni e di echi percettivi, su cui rintracciare la presenza di un discorso profondo e su cui, appunto, generare il bisogno di quella memoria che deve ricostruire l'immagine, nella nostra spinta ad una spasmodica ricerca di riconoscimento.

Ma poi è davvero così o è solo una trappola? Sembrerebbe una necessità reale. L'opera di Enrico Castellani vuole questo e fin dall'inizio. La critica lo accettò fin da subito. Dorfles, già nel 1963 e poi nel 1964 (per la mostra galleria La Polena, Genova), conquistato dai "singolarissimi effetti percettivi", dichiarò che, rispetto a queste opere, non si dovesse parlare di quadri bensì di "oggetti estetici, autonomi". Finiva, così, per far emergere un'immagine dalla memoria, e cioè una logica ordinatrice della superficie. Il corollario era inquietante (per quanto il processo appartenga ad un'altra storia, alla grande ossessione formalistica di Gillo Dorfles). Il punto di vista di Dorfles, di fatto, era ancora quello di un soggettivismo percettivo. La superficie a rilievo entrava inevitabilmente nell'ordine neutro dei segni e così si trasformava (una forza della memoria cosciente) nella piena oggettualità di una coscienza estetica formalistica, in cui la compulsività dello sguardo (il quadro deve essere un oggetto estetico) non era niente, se non il semplice rigurgito del vecchissimo principio di mimesis, quello che, appunto, nella Milano neoavanguardia a "vocation extra-italienne", veniva scacciato con urla e con dileggio, ma che poi era lasciato ben saldo e dominante negli ambienti design delle case. Con un'ingenuità schematica, Dorfles vedeva le superfici di Castellani assumere "il vigore e il sapore di elementi integratori dell'arredamento, dell'architettura interna ed esterna": non si accorgeva di cincischiare con una relazione tutta conservatrice di "continuità" formale tra l'opera e il reale, secondo la famosa, assurda, nichilistica equazione di "linguaggio e realtà" – la grande bestemmia contro la poesia dell'opera.

La posizione di Dorfles, a questo punto, fa ricredere sul condizionale usato prima a proposito della verità oppure della trappola di ciò che l'opera di Castellani volle e continua a volere oggi: il fatto che la superficie in rilievo suscita spasmodicamente la necessità di una memoria per riconoscere un'immagine. Cosa vuol dire davvero quella necessità? Come interpretarla? Intanto va detto che tale violenza vada misurata in relazione alla longevità di un bisogno, che sembra accettato e ripetuto fin dagli

inizi della letteratura critica. Se pensiamo che le prime *Superfici a rilievo* siano del 1959 e che in un contesto di fibrillazione fra pittura realista, informale o surrealista, la domanda che si ponga Carla Lonzi, e già nel 1964, nella presentazione della Galleria Notizie di Torino, sia “in che modo disporsi di fronte ad un’opera di Castellani, quale emozione perseguire?”, riconosciamo di scontrarci con un dato francamente straordinario. Come dire, la questione primaria di Castellani è lo sguardo che il quadro impone, è la “natura” possibile di uno sguardo, concesso oppure interdetto, dal segno della superficie. La Lonzi, fin da subito, parlò del disagio, di una perdita di messaggio, cioè del “senso di sparizione dell’immagine” così come della “nascita di un’arte non-rappresentativa”. Dichiarò, in tal senso, che la radicalità polemica del maestro metteva in gioco la presa di coscienza di uno spaesamento del lettore. Ecco, il canone era già bello e pronto, lungo i due binari che fanno capo alle categorie di “radicalità” e di “spaesamento”.

Quando Quintavalle raccoglie nel 1976 il tema centrale del “bisogno di assoluto che ci anima” (E. Castellani, *Continuità e nuovo*, “Azimuth”, n. 2, Milano, 1960) e insiste sul valore polemico di Castellani quale “momento di negazione di altri fatti contemporanei” (né la versione padana dell’informale, né dada né pop: piuttosto, suggerisce, un interesse per Tobey, cioè “colui che indirizza la questione del gesto verso una formalizzazione entro i termini di una scrittura”), ebbene segna con l’inchiostro il primo binario, lungo il quale riconosciamo sia la prospettiva di Vincenzo Agnetti, nella monografia del 1968 (“l’inconscio veniva memorizzato nell’oggetto; il pittore disumanizzava a suo modo nel tentativo di cedere come pura energia”) sia quell’analisi della fonte della poetica informale (per esempio, Marisa Volpi, 1966 o Lea Vergine, nel 1974, per la mostra documentaria alla galleria Primo Piano di Roma, per le quali la “radicalità” è, nonostante tutto, un “gesto pittorico concreto”, ovvero una “scarica fisiologica” informale). Ma poi c’è il secondo binario, ovviamente parallelo al precedente. Maurizio Calvesi, nel ’64, per la XXXII Biennale di Venezia, nel momento stesso in cui riprende il giudizio della Lonzi (quello delle superfici come “luoghi ideali di contemplazione”), ne suggella il volume di una canonicità interpretativa, quello che corre e si diffonde nella ricca bibliografia dell’artista. È interessante capire il senso della “coscienza introversa” di Castellani, secondo la Volpi, o ancor di più la questione della “contemplazione” affrontata, con la consueta lucidità da Filiberto Menna sul Catalogo 3 della Galleria La Tartaruga di Roma, 1966. Per il critico, quella contemplazione è una presenza di spaesamento, giacché esula da misticismi, metafisiche, persino dall’“ironia demiurgica di Fontana” per essere, al contrario, uno “spazio vissuto e non contemplato o evocato”, appunto il “flusso continuo dell’esistenza” (uno spazio oggettuale, dunque, a cui Achille Bonito Oliva, nel 1976, aggiunge o avvicina un’altra categoria citata da tutti gli esegeti di Castellani ovvero il “tempo”, la sua espansione nel voluto “azzeramento della dimensione spaziale”, con la riduzione del quadro a “corpo splendente ed evidente che accoglie e delimita la temporalità”).

A conti fatti, la situazione sembra chiarissima: Castellani è un artista radicalmente polemico che impone lo spaesamento del soggetto (del lettore come dell'autore), in favore di un trascendentalismo in cui oggettualmente non agiscono altri – magicamente – se non lo spazio e il tempo. Bene. Un'analisi più dettagliata della letteratura critica di sicuro permetterebbe di individuare molte altre pieghe e vie. Tuttavia, non credo di sbagliare di molto nel dire che il canone di Castellani è, in sostanza, vegeto nel lavoro svolto criticamente durante i decenni successivi fino alla bella mostra della Collezione Guggenheim del 2014-2015, a cura di Luca Massimo Barbero. Se è così, la domanda iniziale sembra ancora inevasa. Cosa stiamo vivendo davanti ad un quadro di Enrico Castellani? Di nuovo: la mente di chi guarda cerca spasmodicamente nella memoria un'immagine con cui comprendere; la stessa superficie di Castellani spinge a questo, e con violenza. Ma cosa vuol dire per davvero tale necessità? E come interpretarla? Per rispondere occorre sottolineare, prima, la chiara negazione teorica dell'artista (già con *Continuità e nuovo*, "Azimuth", n. 2, Milano, 1960) di qualsiasi coscienza estetica o puramente percettiva, dico il puro visibilismo o peggio le indulgenze gestaltiche del neoplasticismo. In secondo – ed è più importante – si deve rimarcare il significato del tutto originale della questione primaria di Castellani: il valore originale e nuovo di una pittura di non-rappresentazione.

Partiamo da qui e poniamo la domanda: si può vedere una pittura di non-rappresentazione? Quale esperienza è realmente una tale visione? Abbiamo la prima sorpresa. Fissiamo con gli occhi lo splendido *Superficie rossa*, 2007, acrilico su tela: ecco, ci perdiamo con lo sguardo. Ma è sempre un perdere per acquisire. Non ci confondiamo: persino con il respiro assumiamo sugli occhi la luce della superficie. Certo, all'improvviso, proviamo pure a seguire le geometrie delle forme ricurve: immaginiamo che il loro ordine o il loro disordine abbiano un senso. Ma non vale: non è così. Sono geometrie che ritornano e che mutano. Anzi, abbiamo l'impressione che la loro perfezione sia tanto più suggestiva perché stracolma di un'inesattezza, di una profonda imprevedibilità di moto. Pensare che sia la categoria dello spazio oppure del tempo è incredibilmente poco. Infatti, la forza violentemente attrattiva del quadro è solo in apparenza ipnotica. Mai veniamo risucchiati dallo schermo: insomma non siamo costretti ad uno sguardo passivo. Se fossimo interessati o conquistati da "modularità sensoriali" e, dunque, da "effetti percettivi" più o meno stabili, potremmo cadere nella trappola di una visione che mira a ricostruire a posteriori il senso della superficie, riportando, tuttavia, quel senso in un informalismo nudo e calvo, laddove il niente della visione è il niente della percezione. Con un corollario: l'insignificanza – se non appena segnica e gestuale – della superficie mondo, voglio dire l'oggetto interpretato, diventerebbe l'insignificanza dell'interpretante, con un effetto generale di vuoto spirituale. Possibile che sia questo ciò che vuole Castellani e il quadro che osserviamo? No, non c'è alcuna equazione tra linguaggio e realtà: invece c'è un' *interpretenza*, una correlazione indissolubile e

vivente, così che l'interpretante non scompare nell'interpretato, e l'uno vive nell'altro. Se fosse vera l'ipnosi della radicalità e dello spaesamento (pur con le intelligenti declinazioni di molti critici sul tema dello spazio e del tempo, nel classico trascendentalismo informale di molta critica italiana), dovremmo assistere ad una riduzione dell'esperienza del vedere mentre osserviamo questa *Superficie rossa*. Invece, sperimentiamo il contrario: direi, una progressiva amplificazione del vedere. Capiamo tutto perché sentiamo. Vediamo perché dilatiamo non la nostra coscienza bensì la nostra spiritualità: noi letteralmente *guariamo* mentre tocchiamo il mondo con i sensi e con la mente. Per la prima volta ci sembra di poter ipotizzare una tesi apparentemente azzardata: il docetismo vibratile di Enrico Castellani è una terapia contro la paura della realtà; la sua opera è la determinazione simbolica della realtà (quella di chi interpreta e quella di ciò che è interpretato) come puro e originario atto di creazione.

Senza dubbio, sarebbe sciocco e fatuo sfilare l'opera del maestro dalla tradizione dell'informale novecentesco. Ma ci basta soltanto una semplice quanto determinante sottolineatura. La lezione presente di Mondrian e di De Stijl o, mettiamo, quella dello spazialismo non mirano a portare la natura informale del gesto nell'ambiguità del segno e della semeiosi illimitata. La poetica del segno, di fatto, rischia sempre che il linguaggio espressivo sia come depotenziato, in quanto sottomesso ad un ambito predeterminato da cui, dunque, il segno stesso dipende. La poetica del segno, pur nella gloriosa tradizione del gesto pittorico, può insinuare nella logica del senso un criterio ordinatore, una metaforicità o meglio un'enfasi che, se spiega il gesto del segno, lo rende appunto una sottoclasse del sistema espressivo, con un effetto informale di banalità. Ecco, Castellani arretra davanti all'enfasi e dinanzi alla metafora dell'efficacia del segno: lascia che la sua superficie continui ad essere il mondo salvato, la nostra realtà ritrovata e mai abbandonata, l'intenzione preziosa e spirituale che ci fonda. L'informale di Castellani nutre in sé una natura poetica, ma non per questo banalmente lirica o sentimentale. È inutile cercare il godimento delle scorciatoie degli effetti luministici da design o peggio le combinazioni casuali di una visibilità estetica. Spingo all'eccesso: quella natura informale possiede la natura di una luce che vuole essere senso, narrazione, un'unità di spirito, appunto una rappacificazione di noi nell'altro.

Qualcuno continua a parlare di un'esperienza di sospensione e di astrazione: certo, nulla di male. Ma la *Superficie rossa* e la *Superficie celeste* (2008-2014, acrilico su tela), persino il maestoso dittico, giocoso spaziale-spazioso della *Superficie*, 2007, acrilico su tela, sono un gioco di specchi senza però schermi, giacché solo gli specchi che non hanno ostacoli danno i frutti preziosi, così come un cerchio nel cerchio, quando il modo di essere è il modo della significazione, mentre il modo in cui tu comprendi e significhi rivela il tuo essere. Forse è questa l'essenza e il valore puro di un omaggio che la Nuova Pesa vuole riconoscere ad un maestro indiscusso e straordinario dell'arte del Novecento. Un omaggio, che è la piena gratitudine per

quella visione di luce e di respiro della realtà di cui più abbiamo bisogno. La pittura della non-rappresentazione è dunque l'obbligo o la vocazione di un'immagine che deve insegnare a non-vedere. Non perché la luce sia cieca, ma perché la luce è libera, è sempre ciò che possiamo comprendere nella stessa opacità di ciò che non possiamo vedere. Così come sono liberi i viaggi visionari di Castellani che, nelle miniature di queste superfici, indica con forza la possibilità di fuga della realtà attraverso la massima presenza della realtà, oltre lo spazio e il tempo, giacché il tempo e lo spazio sono lo specchio della luce, sono la bellezza, sono l'origine della creazione. Questa straordinaria pittura pura segna ed è l'unità della vita con la vita.