

Paola Tedeschi Lugano-Castagnola, novembre-dicembre 2001; per il trittico *Nascita – Vita – Morte*; Casa Rahe, Ftan

Caro Bruno,

dopo tanto tempo ripercorro la strada che conduce quassù, fra le montagne. Una strada, lo sai, di cui conosco ogni pietra, ogni scorcio, e che pure mi riserva, ogni volta, qualche dettaglio inedito, qualche angolo stupefacente.

Per alcuni anni ho seguito il tuo lavoro da lontano, dall'altra parte del mondo. E adesso, qui nel tuo studio arroccato nel Castello di Chiavenna, mi sorprendi e mi confronti con un pezzo di autobiografia e con una "summa" del tuo fare pittura. Mi sento quasi un voyeur davanti a questa sintesi dinamica di esperienze personali, di personali sensazioni e sentimenti intimi, di ricerche pittoriche già plasmate da una sofferta maturità. Ma al tempo stesso mi sento a casa, anche.

Di nuovo sulla strada, nel ritorno, lascio decantare le impressioni per poter dar loro forma sulla pagina.

Dipingere un quadro. Scrivere una poesia.

Oppure: dipingere una poesia e scrivere un quadro. Non è forse inevitabile questo slittamento dei termini – tipico degli artisti estremo-orientali - di fronte alle tue opere recentissime e, in particolare, di fronte a questo tuo gruppo dedicato alla nascita, alla vita e alla morte?

Ci troviamo qui su un versante nuovo, eppure non ignoto né inatteso, della tua pittura.

Qualche cosa doveva succedere dopo Un tema barocco, il ciclo di dipinti del 1996 ispirato a *Le radeau de la frégate La Méduse* di Théodore Géricault. Un ciclo che aveva sfiorato un limite, aveva raggiunto – per restare nell'ambito metaforico della montagna, della tua Bregaglia - come una sommità, un crinale, e spingeva a guardare giù, sull'altro versante, appunto.

Il cammino è continuato. Ti sei per così dire sgravato della figura e ti sei addentrato nel territorio della forma-non forma, di un'astrazione che non smette di suggerire, di alludere, di lasciar intuire. Uno scivolare della macchia nel segno, della pennellata nella grafia, della superficie nella massa, del vuoto nel pieno. Giocando – comunque e sempre – con un andare e tornare alla carne, alla terra.

Nascita – Vita – Morte è senza dubbio l'esito più importante da quel punto di svolta.

Non a caso l'incarico di dipingere quest'opera – una tematica così assoluta, così impegnativa - giunge ora, in un momento che tu stesso avverti come "naturale" a questo punto della tua vicenda di individuo e dentro l'epoca che stai vivendo. È come se ad un tratto gli anni e gli eventi premessero per confluirti. Il lavoro a questo ciclo – o meglio, il corpo a corpo con esso - diventa subito ineluttabile, diventa destino, diventa necessario.

Sì, perché questa è un'opera su commissione, un'opera commissionata su un tema preciso per uno spazio preciso: la nascita, la vita e la morte devono essere "messe in scena" in una grande sala dai soffitti altissimi nella residenza privata di un mecenate di Ftan. È la prima volta per te, un punto di partenza anomalo, e mi racconti la storia con non celata, ansiosa eccitazione.

Mi parli del senso di sfida, innanzitutto. Lo sforzo di trasformare una commissione in un lavoro tuo. La fatica di concepire l'idea di un altro e di appropriartene, per diventare, infine, quasi committente di te stesso.

Poi della paura. La paura sacrosanta di non riuscire a fare tabula rasa di modelli pressanti, di non poterti sciogliere dal peso di Segantini, di non poter sfuggire alle atmosfere di Maloja. Pensi già di essere in trappola, e invece, all'improvviso, ecco che sorge fortissimo il bisogno di "espellere" e di organizzare il flusso autobiografico, di sommare e di sintetizzare l'esperienza pittorica. L'opera – la tua opera - chiede di farsi. Il resto sbiadisce sullo sfondo. La strada si apre.

Il tuo primo pensiero è l'acquarello. Un pensiero temerario, che mi incanta. Una sfida nella sfida, una provocazione alla stessa forma espressiva, alla materia e al materiale. Forse, per questi temi senza tempo, aneli a una pittura aerea, sottile, contemplativa, quasi zen, che riecheggi le delicate prospettive atmosferiche di tanti dipinti cinesi e giapponesi (in altro modo, già le Cento vedute del Piz Lizun del 1998 non rivelano forse un'assonanza con le Cento vedute del Monte Fuji di Hokusai del 1834?).

L'idea dell'acquarello, così intrigante sul piano sperimentale, viene scartata. Lo capisco. Ma questo aspetto meditativo orientaleggiante non smette di imporsi, pervade a diversi livelli le tue creazioni recenti e permea questo intero gruppo, sottinteso com'è da un gesto che è quasi ideogramma, da un vuoto che è elemento portante e spazio di raffinate velature, e da cui le forme, le masse paiono scaturire come evocate dalla forza stessa della meditazione.

E poi c'è il libro. Questo libro. Un manoscritto, imperniato dunque sul segno, sul gesto, sulla calligrafia. Pagine come fogli di album, in cui pittura e grafia si sovrappongono in un lirismo estetico senza sbavature ma senza compiacimento, pagine che davvero non sai se siano scritto o quadro, o tutt'e due. Sarà un caso, questo tuo ammicciare all'oriente, o sarà un segno dell'epoca? (Penso a certe tele di Laura Owens, penso ai lavori del bahamiano John Cox, per indulgere anche in una mia realtà).

Scrivi un quadro. Dipingi una poesia.

Cos'è allora quest'opera, di che cosa è fatta?

Tutto è nuovo, eppure ritrovo subito le tue poetiche. Ritrovo quel tuo lavorare sui contrasti, sulle frizioni,

sulle ambiguità sottili, sulle tensioni. Ritrovo, quasi, la donna-roccia, la pecora che si abbandona voluttuosamente al precipizio, la scabrosità delle carni come di granito, la rivolta delle masse in movimento.

Sono qui. Davanti a me le tele, tre tele che sono quasi un trittico. Quasi. Un libro che è quasi oggetto d'arte. Quasi. E tutto questo fuso in un'opera che è quasi installazione. Quasi. Posti uno accanto all'altro nel tuo studio, in questo spazio che è anche proiezione di un tuo spazio mentale, in questi giorni da apocalisse, i quattro elementi dialogano e si intrattengono come in una danza. Una danza ora quasi matissiana, da *Joie de vivre*, ma che subito dopo par mutarsi, anche, in una sorta di convulsa Totentanz.

Tre tasselli, tre formati diversi, tre tappe esistenziali (iconografiche e psicologiche) che funzionano - devono funzionare - simultaneamente come elementi singoli e come trittico.

Come già in *Un tema barocco*, anche qui le tre tele, leggibili singolarmente, stanno in strettissimo rapporto tra loro. Un movimento curvo, a parabola, le collega e le racchiude in un unico ritmo, un'unica frase musicale. All'interno di questa, o sotto, ci sono i rumori: diversi, peculiari a ciascuno dei tre brani. Fruscii, suoni di sottofondo, uno strusciare di scarpe, rumore di forbici e rumori attutiti, suoni stridenti in aspro contrasto, voci soffocate, brusii. Una cosa che, mi dici, vuole alludere ai rumori di un monastero solo apparentemente immerso nel silenzio, e che ti viene ispirata da un'opera di Beat Furrer, *Die Blinden*, una studiata, sperimentale cacofonia con testi di Neruda e di vari poeti. Non ricerca di armonia, bensì contrasti simultanei, esprimersi di tensioni. Il bisogno di spiritualità assediato da un mondo convulso. Colore, materia e velatura, piani definiti e piani indefiniti, movimento e quiete, spontaneità del segno e gesto trattenuto. E poi gli aspetti tattili, dal liscio al ruvido, dal duro al soffice.

La pennellata, il duktus, si fa vero mezzo di espressione del dramma proprio a ogni esistenza umana. Piccoli terremoti, vibrazioni telluriche, instabilità, cadute, direzioni che si interrompono, che cambiano repentinamente dando origine a giochi di forze e controforze: il bambino che preme verso il basso, la madre che lo spinge e lo trattiene, la vita che si innalza come un canto ma al tempo stesso par frangere adagio adagio, la morte che conduce alla terra e insieme solleva verso l'alto, verso una dimensione eterea.

La genesi stessa delle opere è riconoscibile anatomicamente in tutte le sue tappe, in tutto il suo travaglio, dalla preparazione alle incrostazioni materiche. Il bianco - clinico, ospedaliero. Bianco su bianco in velature trasparenti, bianco come vuoto, poi bianco come colore, bianco come materia (non luce!), bianco che sembra davvero dare origine a tutte le cose e

contenere tutte le tinte. Come se i rapporti cromatici di rosso e verde, di giallo, azzurro e violetto, le forme, le masse, i gesti non scaturissero che dal bianco (e che mi dici dell'importanza del vuoto nella pittura orientale, o del significato del bianco come colore funebre?). Un pensiero corre anche a Robert Ryman, ma è solo un attimo. Il tema del bianco, per te, non ha nulla di concettuale, nulla di minimal. La sua valenza è puramente esistenziale.

Dal bianco esplose la nuova energia, nascono le non-forme sfilacciate e aperte che poi, in parabola discendente, si concentrano infine in un grumo terroso, nella forma chiusa, scura e compatta del terzo dipinto. L'energia implode, ritorna all'uovo cosmico.

La Nascita organizza un equilibrio (precaro) fra movimento verticale e movimento orizzontale. Ma ciò che più colpisce è quell'andare e venire, quel dentro e fuori, quel passaggio dal bidimensionale al tridimensionale attraverso il combinarsi di piani e di masse, così tipico della tua intera parabola creativa ma condotto, qui, a soluzioni estreme. È come l'andare e venire delle doglie, mi dici, ma è anche come un moto di risucchio, e poi contemplo la pancia che si svuota, i liquidi, riconosco la sensazione di bagnato, di viscido. Quando la luce radente si posa sulla superficie della tela quasi mi pare che il quadro sudi, o pianga: la materia si manifesta in sottili corrugamenti, come fini rivoli di sudore nella fatica del partorire e del nascere.

La Vita è un fotogramma alto e stretto, che in una composizione quasi alla Sam Francis sintetizza tutta l'essenza dell'esistere, la leggerezza e la pesantezza, il salire e il cadere, l'ilare e il drammatico. La tragedia e la commedia.

La Morte è una figura vagamente antropomorfa, una forma chiusa, dicevo, compatta.

È una sensazione di humus, di terra umida. È una sensazione come di marcescenza e insieme di sublimazione. È un valore cromatico tutto giocato sulla stessa tonalità, con contrasti di opaco e di lucido. È un movimento fine, quasi un tremito, fatto di rilievi sottilissimi che paiono i corrugamenti di un tappeto sul pavimento (sì, lo vedo il tappetaccio del tuo studio, grigio, incrostato e polveroso, ma non hai forse pensato - non dirmi di no - anche ai corrugamenti della crosta terrestre - le montagne?).

Poi il libro. Un libro sulle opere, un libro con le opere, un libro opera. Perché questo bisogno? Perché la necessità di accompagnare le tele con una sorta di diario, con un codice che, paradossalmente, le decodifichi?

È chiaro che lo scivolamento nell'astrazione non è stato - e non è - indolore per un artista come te, legato come sei alla carne, alla roccia, alla figura come

veicolo di espressione enigmatico e privilegiato. Ecco allora che il libro mi pare ribadire un contatto con il reale, diventa segno tangibile di realismo, quasi un terreno su cui puoi poggiare il piede per spiccare il salto. Libro come “dato reale” da cui le tele prendono avvio, di cui le tele si zavorrano e a cui le tele tornano in continui rimandi speculari.

Al tempo stesso, il libro incarna la necessità, altrettanto impellente, di lasciare traccia del processo creativo e delle configurazioni emotive e psicologiche da cui le tele sono scaturite. Un meccanismo che facilmente può apparire concettuale, ma che una più attenta riflessione (o una più approfondita conoscenza di te, della tua opera) rivela soprattutto viscerale. L'epoca sconvolgente e violenta che stiamo vivendo si riflette pesantemente sul nostro stato d'animo. Il senso di debolezza, di incertezza, di precarietà, già caratteristico della tua intera poetica, emerge in tutta la sua intensità e si coagula nel concetto di momento (e senz'altro, insieme, di memento). È l'idea di hic et nunc, dell'esserci ora e adesso, e fra un istante non più. Nel mondo sconvolto che ci circonda, la percezione del tempo si trasforma, il flusso costante si assottiglia, si secca, e lascia emergere null'altro che l'attimo. La realtà, le cose, lo stesso atto creativo si svuotano di significato e mi dici che è con grande sforzo che tu - l'artista - tenti di ridare un senso a te stesso e alla quotidianità. È da questa battaglia per un recupero del reale; per uscire dal grembo dello studio, che hai voluto con grande efficacia definire una placenta artificiale e protettiva; per poter assaporare un pranzo in un ristorante di Chiavenna, gustare un bicchiere di vino, una sigaretta, una chiacchierata tra amici; per poter entrare nel caldo e nel fumo di un bar e lanciare un saluto al vecchio seduto al solito tavolo; è perché tutto questo possa tornare ad essere un valore che ti diviene improvvisamente importante “fare” il libro, affiancarlo alle tele, e lasciare che ne racconti a parole la complessa genesi così come i dipinti la raccontano segno dopo segno, incrostazione dopo incrostazione. Per dare voce alla fatica, al disagio, alla disperazione, all'incredulità, alle piccole vittorie, ai momenti più forti.

Naturalmente ci sono cose esprimibili solo nel quadro. Troppo difficili da verbalizzare. Ne consegue che il rapporto fra libro e tele è un rapporto di continuità, di specularità, ma al tempo stesso di tensione. In particolare di quella tensione che da sempre ti è cara (già dai tempi della donna-montagna): la tensione fra reale e astratto, fra figura e non-forma, fra dicibile e indicibile.

E poi che altro?

Lo spazio. Lo spazio è pre-esistente, è condizione data. È lo spazio che chiama l'opera, che la chiede, e che infine ne diventa elemento costitutivo. L'opera deve dargli un senso, e riceverne un senso, deve proiettarsi in esso e insieme introiettarlo, deve dialogare

con esso, sopportare e affermare un suo rapporto dialettico con esso.

Poi la luce. La luce che si modifica e modifica a sua volta lo spazio, lo plasma, dà vita alle tele in esso incastonate. La luce dello studio e la luce della sala di Ftan. Luce primaverile, luce autunnale, luce invernale, luce di mezzogiorno, luce del crepuscolo, luce calda di sole e luce bagnata di pioggia e di neve. Luce nota e luce che si può soltanto immaginare. Per ogni sfaccettatura luminosa nuovi giochi espressivi e nuove vibrazioni.

Cosa ne sarà, ora, di queste opere? Cosa accadrà quando anch'esse lasceranno il grembo familiare e protetto dell'atelier per entrare nello spazio a loro pre-destinato? Quale dialogo fra loro innescheranno? E con lo spazio stesso? E con la luce - sempre diversa a ogni ora del giorno (e della notte, e dell'anno)? Quali corde toccheranno in coloro che sosterranno a contemplarle o le frequenteranno giorno dopo giorno?

Domande alle quali tu forse puoi già dare risposta, ora che hai accompagnato i tuoi dipinti in quella loro dimora così particolare, li hai lasciati andare e li hai guardati volare in alto, su quelle vertiginose pareti per le quali li hai creati.

Per me invece, mentre ti scrivo, sono domande ancora aperte. La curiosità è grande.

Già adesso, però, so che questi quadri sono quadri in movimento, percepisco la loro vita interna fatta di luci, di ombre, di punti di osservazione sempre diversi.

So che sono quadri vivi, che l'ambiente circostante plasmerà senza sosta così come plasma un volto.