

Nuova figurazione per la pittura

di *Achille Perilli*

Nella pittura contemporanea lo svolgersi e l'articolarsi del disegno interno del quadro (quell'ossatura base, su cui poi si costituirà tutta la trama del dipinto) ha avuto fasi alterne. Forse, meglio di ogni altro atteggiamento o polemica o gesto, l'attuarsi in particolari forme di questa struttura ha consentito il risolversi di molte situazioni di distacco e di trasformazione da una precedente abitudine formale. Il segno chiaro e preciso che delimita le forme o contiene i colori o costruisce l'immagine è la sintesi più evidente di una poetica e nel suo differente modularsi è compreso il differente modo di essere della pittura. L'ossatura cubistica conserva ancora nella sua perplessità di indagine e d'analisi il vecchio concetto a graticciata rinascimentale. Cambiano i piani, si riducono le dimensioni, aumentano i punti di vista, ma l'impronta, l'immagine l'ossatura stessa del quadro sanno ancora di Ingresso o di Poussin. Le linee sono tracciate verticali e orizzontali e diagonali, intersecatesi o perpendicolari, ma l'immagine nasce ancora nella razionalità di una struttura, dell'equilibrio delle parti, della simmetria dei contrari. Ed è la rivoluzione cubista: quel movimento destinato a cambiare per gli anni a venire tutti i concetti della pittura. Ma la rivoluzione deve ancora attuarsi, fino a realizzare quell'immagine tracciata e disegnata, che il cubismo tentava di far intravedere, ma che non riusciva a rendere. Quel che deve essere fatto è il ritrovare la capacità d'investire tutta la realtà dell'esistenza nella traccia più elementare, nell'impronta più semplice d'un segno. E perché questo sia possibile occorre accettare altri modi d'essere dello spazio, un nuovo comporre per asimmetria e fuori campo, una funzione predominante dell'automatico, un ritorno continuo ed ossessivo della memoria. L'immagine nasce allora non in conseguenza di un'elaborazione sistematica; ma per improvvisi sbalzi, per repentine riprese, per illogici ritorni. Né è difficile, ripercorrendo quanto è stato fatto negli ultimi anni, riconoscere in molte opere le qualità necessarie per qualificare come determinati in questo processo di trasformazione. Tutta la grafica espressionista poggiata essenzialmente sul netto rapporto tra nero e bianco, con crudezze di paesaggio e senza alcuna concessione al descrittivo, riporta il discorso dopo il dissolversi impressionista, nel concentrarsi dell'immagine; Kandiskij e Klee, che di quel discorso sono elementi primari, sviluppano e riducono ad una essenzialità drammatica quella forza espressiva. In taluni disegni di Kandiskij, intorno al 1915, la riduzione di una realtà naturale ad un puro valore di segno, quasi un ritorno all'ideogramma, conferma e sostiene un filone formale, che il cubismo prima e il neoplasticismo dopo, tentarono di annullare, in nome di ideali razionalistici e funzionali. Contemporaneamente Klee, nella stessa direzione, ricercava con un automatismo nevrotico un'immagine calligrafica del reale. Esperienze svoltesi sul terreno fertile dell'espressionismo e confluite più tardi nel surrealismo di Mirò, di Arp e di Gorky. L'automatismo ha ormai raggiunto la sua massima libertà. Il sogno si svolge, sovrapponendosi alla volontà dell'autore, divenendo alle volte spazio interno, facendo prevedere una continuazione irreali al di là delle dimensioni della tela o del foglio. I moduli compositivi non obbediscono più ad una legge di simmetria o di compensazioni e quando queste ci devono essere, trovano vita in spazi ben più grandi o ben più riposti e segreti, che illimitato rettangolo o quadrato di tela o di carta. L'immagine diviene allusiva, simbolica, emblematica, si lascia creare dal valore di una macchia o da un improvviso cedere della mano sul foglio o da un graffio incerto del pennino o di un chiodo. Il suo impegno con la realtà è talmente pieno e totale da comprendere ogni possibile momento del pittore, ogni suo ricordo, ogni sua occhiata, ogni sua presa di contatto con il reale. Il salto è terribile e complicato per uomini nati in una civiltà scarsa dal punto di vista fantastico, incerta nei suoi simboli, povera di miti. I calligrafi moderni giapponesi, Yoshimichi, Oyudaira Yayu, Shisui, Nankoku, Yukei e altri si rivelano difatti nella loro libertà espressiva ben più efficaci di pittori come Hartung o Kline. Ma la loro facilità di segno non raggiunge la solidità e la sintesi dell'immagine dei pittori occidentali. Importante è però il trovarsi su di un terreno comune d'indagine, con scambi di idee e di suggestioni dirette. Il ritorno ad una espressività del segno non è solo rivalutazione dell'espressionismo tedesco, dell'automatismo surrealista, o del drammatico mondo degli ultimi anni di Klee o scoperta di talune virtù in lontane calligrafie, ma è soprattutto il voler concentrare in un'immagine precisa, concreta, reale le incertezze, gli squilibri, le irrazionali paure che si vanno diffondendo nel nostro mondo civile. Gli anni a venire della nostra cultura saranno sotto il segno nevrotico dell'irrazionale. E la pittura ha già dato i primi avvertimenti.