

Maresa Mallamaci

IL FOLLE VOLO

CENNI CRITICI SULL'IPERCROMATISMO

ἔστι τις λόγος
τὰν Ἀρετὰν ναίειν δυσὰμ-βάτοις' ἐπὶ πέτραις,
ἐν δὲ μιν θεὰν χῶρον ἄγνὸν ἀμφέπειν.
οὐ δὲ πᾶν-των βλεφάροις θνατῶν ἔσοπτος,
ὦι μὴ δακέθυμος ἰδρῶς ἔνδοθεν μόληι
ἴκηι τ' ἐς ἄκρον ἀνδρείας....

Narra qualcuno

che la Virtù dimora su dirupi scoscesi:
lassù ella, ch'è dea, ha il suo tempio santo.
Non la vedono gli occhi di tutti i mortali;
non chi non versa il sudore che consuma l'animo
e del valore non giunge alla cima.

(Simonide)

Γλαῦχ', ὄρα · βαθὺς γὰρ ἤδη κύμασιν ταράσσεται
πόντος, ἀμφὶ δ' ἄκρα Γυρέων ὄρθον ἴσταται νέφος,
σῆμα χειμῶνος · κιχάνει δ' ἐξ ἀελπτίης φόβος.

Guarda, Glauco: nel profondo già sconvolge il mare
l'onda;

sugli scogli delle Gire irto pende un nembo intorno,
segno di tempesta. Tutti prende un subito sgomento.

(Archiloco)

Introduzione

Scopo del presente saggio è lo studio dell'Ipercromatismo come corrente pittorica che porta il colore ad una significazione che va oltre la forma rappresentata.

Il primo Manifesto dell'Ipercromatismo, movimento di pensiero ideato da G.Ricci, fu presentato a milano nel dicembre 1982.

Nel 1983 è stato pubblicato il primo Manifesto Tecnico e nel 1987 un secondo Manifesto Tecnico celebrativo dell'anniversario.

“...dei remi facemmo ali al folle volo...”

(Dante: Inferno, canto XXVI, 124)

Potrebbe sembrare anacronistico nel contesto dell'arte moderna, proclamare mezzi, fini ed ideali con un manifesto ed esulare dalla "contemporaneità" del presente il fare pittura in modo decodificabile, non completamente avulso da un cenno di figurativismo o di naturalismo pur nella astrattizzazione-sintesi.

Una pittura come prodotto fruibile nel godimento del messaggio che, al posto del non-senso o di un appiattimento della ricerca espressiva in una girandola di apparenti innovazioni spettacolari, stabilisce un inevitabile rapporto di comunicazione grazie alla coerenza interiore dell'artista fra teoria e prassi, all'interagenzia delle forze-colore tra artista-quadro-fruitore e all'intervento dell'artista stesso sulla realtà.

§ 1

Agli inizi degli anni 80 i pittori Giuseppe Ricci, Luciano Chiari, Giancarlo Cozzi e Carmelo Todoverto, nel dar vita all'Ipercromatismo, espressione estetica e movimento artistico di avanguardia (il termine è ancora legittimo) proclamarono il loro credo in un primo Manifesto tecnico, nel contempo loro programma ideologico e pragmatico. Nel biennio successivo (1984-1985) il gruppo, arricchito dall'adesione di Walter Perotti, Gaurizio Chianello e Giuseppe L.Mainini risente di nuova linfa che consustanzia l'Ipercromatismo esplicitandone alcuni contenuti nel vigore espressivo di nuove opere ed in un secondo Manifesto tecnico.

Tratteremo dell'Ipercromatismo, neo-avanguardia moderna, prendendo le mosse da un'analisi attenta ed accurata delle relazioni e dei rapporti di questo con le avanguardie ormai conclamate storiche, premessa di tutta l'arte del XX secolo.

Entro questo ambito preciso collocheremo, come per un ricostruzione filologica, i termini del movimento, per approfondirne il senso per trattarne una sentita, ma lucida valutazione che possa apprezzare il valore della proposta nella sua interezza e attualità.

§ 2

L'osservazione delle opere dei migliori interpreti dell'Ipercromatismo: Ricci e Macinini, ci fornisce lo spunto d'avvio della nostra analisi. La presenza nei dipinti di minuscoli puntini colorati oppure di macchie, più o meno estese di colore puro, sollecitano la nostra percezione visiva che, se non è proprio digiuna di cultura figurativa, stimola nella memoria una serie di richiami e rimandi che, in prima istanza, possono essere dichiarati erronei qualora ci appaiano come reviviscenza del divisionismo o del pointillisme.

Né l'una né l'altra espressione pittorica, superamento ma pur sempre filiazioni dell'impressionismo, posso dirsi in familiarità con l'Ipercromatismo.

Se nella ricerca ottica, di matrice ideologica positivista, divisionismo e pointillisme stabilivano che si dovessero accostare i colori rosso e giallo per ottenere la percezione ottica dell'arancione, nell'Ipercromatismo una macchia arancione è una macchia arancione con precisi contorni, dimensioni, forma, avente in sé valore percettivo e valenza comunicativa; conseguendo il suo valore mediale nella profondità del campo, nell'arretramento o avanzamento dei piani, un suo significato strutturale che nasce dalla sua interagenzia con il fruitore.

Un altro immediato riconoscimento denotativo: il movimento, potrebbe essere posto in relazione al primo futurismo per il richiamo alla velocità e alla simultaneità.

A livello connotativo, il movimento in chiave futurista, illustrava limitativamente la dinamicità fisiologica della materia e lo stretto legame con la tecnica fotografica sfocò spesso in realizzazioni meramente meccaniche; analizzeremo in seguito il significato che assume il "movimento" per l'ipercromatismo.

Ci preme sottolineare per il momento che il contenuto rivoluzionario ed eversivo talora, ma sempre trasgressivo, del futurismo non si incontra con i presupposti e le finalità che preordinano la ricerca degli ipercromatici.

§ 3

Tali presupposti ci consentono ora di considerare quelle avanguardie storiche e quelle espressioni artistiche che potrebbero essere definite la matrice culturale della pittura ipercromatica, e per la comune aspirazione che le anima e per l'ampia possibilità di riunire, in uno stesso linguaggio formale, singole personalità che reinterpretono soggettivamente l'Ipercromatismo caratterizzando i dipinti in maniera inequivocabile.

L'ipercromatismo, pur domandandosi e rispondendosi circa il valore dell'espressione estetica, non si alimenta di una partogenesi che lo mantiene ma, associa alla qualifica della realtà contemporanea l'interagenzia con il tempo attuale, trasmettendo un sicuro messaggio senza tuttavia considerarlo imperituro, rivelatore di verità o portatore di una nuova messianicità.

Per il colore, la scomposizione, l'astratizzazione, il concetto di spazio e tempo, sono certi i legami dell'Ipercromatismo con l'espressionismo della Brucke e coi Fauves; nella ricerca della spiritualità invece appaiono evidenti i legami con Kandinskij e Klee del primo movimento astratto del Blau Reiter.

E' in dubbio che la pittura dell'Ipercromatismo, relativamente ad alcuni aspetti tecnici, si avvale della ricerca della quadrimensionalità ottenuta cubismo; tuttavia questo si occupa di materia e attua sul piano del dipinto la semplice scomposizione per facce nascoste dagli oggetti della realtà e il colore, ad eccezione di Leger, non assume un ruolo pittoricamente significante.

Nell'Ipercromatismo invece, i limiti della pregnanza della materia sono superati dall'esigenza di spiritualità dell'autore.

E' evidente che il contesto storico e il clima culturale, in cui i cubisti operavano, in aperta opposizione al convenzionalismo borghese, portava a sposare l'ideologia marxista come fondamento di un nuovo costume di vita e di un nuovo atteggiamento mentale.

E' pertanto dichiaratamente materialista la cifra

pittorica del cubismo; non lo è quella dell'Ipercromatismo.

Riteniamo che un serio tentativo di accosta le fonti dello spiritualismo insito nell'Ipercromatismo non possa esimersi dalla considerazione di Mondrian e del suo neoplasticismo.

Nel momento in cui l'artista olandese supera il figurativo, realizzando semplici articolazioni di piani suddivisi in grandi campiture cromatiche da grandi linee nere, matura una nuova visione che sviluppa la coscienza in sé nella sua essenza, superando in ciò il cubismo che realizzava la coscienza nei suoi contenuti conoscitivi.

Dall'analisi delle opere di artisti più vicini ai nostri giorni, potremmo intravedere in alcuni dipinti di questo movimento l'armonia geometrica dei rapporti cromatici di certa op-art di Vasarely associata al colore, al suono e al tempo nella personalissima ricerca di Lucio Fontana quando crea il movimento dello spazialismo.

Molto vi è in comune si diceva, tra l'Ipercromatismo e l'astrattismo di Vassili Kandinskij e degli artisti che, come Paul Klee, animarono il Blau Reiter. A questo riguardo ci sembra opportuna la diretta citazione di un pensiero di Kandinskij che può essere ritura valida anche per l'Ipercromatismo: "il mondo risuona. Esso è un cosmo di attiva essenza spirituale. Così l'inanimata materia è spirito vivo.".

Il contenuto di queste parole si rispecchia bene, a nostro avviso, nell'opera "Natura viva" di Mainini dalla quale si evince tutta la sostanza concettuale di un titolo paradigmatico, la forza evocativa del colore nell'impasto corposo di toni caldi di rosso intenso e forte giallo che compongono una prima tessitura cromatica dell'artista. Ci troviamo così a convenire con R.A.Blond che in una recente critica rilevava che la reale presenza di una "...Sensibilità che in perfetta simbiosi con la vita, supera nell'arte gli altrimenti invalicabili limiti fisici della natura circostante, per spaziare in distese sconfinite di mondi sensoriali e quasi tattili, che conducono al luminescente annullarsi nell'esaltazione della energie vitali dell'universo tutto.".

§ 4

Quali sono quei capisaldi del movimento dell'Ipercromatismo che peculiarizzano la pittura e che, dichiarati nei manifesti, noi dobbiamo leggere tradotti nelle opere dei singoli artisti?

Per quanto possa sembrare inconsueto, nel "Manifesto tecnico" non rinveniamo per prima dichiarazione sul modo del fare pittorico, bensì una denuncia evidente in tutto il suo vigore programmatico: i pittori ipercromatici si ribellano all'attuale stato di decadimento socio culturale e rifiutano il degrado ecologico.

Da tale assunto emergono alcune considerazioni; da una parte in quanto espressione artistica astratta, nell'accezione di non figurativo, se nell'Europa del primo novecento il termine significava: non figurativo uguale e non reale quindi rinuncia al reale, rinuncia alla vita; è invece preminente interesse degli artisti ipercromatici operare in seno alla società, mirando alla riacquisizione del soggettivo recuperabile attraverso un rapporto empatico tra l'artista e l'opera e una sollecitazione ed incidenza nell'ambito del sociale e quindi del reale.

Il recupero di queste due dimensioni è di primaria importanza per l'orientamento alla lettura delle opere ipercromatiche.

In quali opere appare più evidente lo stimolo alla riflessione sul degrado della natura e la perdita dei valori più autentici della vita?

Sicuramente in tutte nell'espressività del colore; sia di fronte alle pennellate smaglianti, vivide, sin quasi fluorescenti degli incantati e fantasiosi paesaggi di G. Chianello, che qualifica la sua tavolozza cromatica ora con toni pastello, ora con verdi brillanti; sia quando osserveremo con particolare riguardo quell'"Albero" del Ricci che è l'opera cardine di tutto il movimento; sia di fronte alla pittura di Perotti, per alcuni aspetti ancora legata al contingente e tuttavia già volta al trascendente.

Un altro modo di accostarci ai dipinti ipercromatici ci invita a riflettere su un secondo aspetto importante e non disgiunto dall'attenzione al reale: il movimento, nel suo significato ipercromatico.

La peculiarità delle pennellate a macchia di colore o a filamenti crea un sicuro effetto di vortice, di centri plurimi di movimento, di energia.

Quest'ultimo termine evoca un'esperienza reale e, in virtù della sua dinamicità di rapporto col fruitore, crea un'azione di incidenza sul sociale.

Secondo gli ipercromatici, la loro pittura, attraverso sensazioni epidermiche ed istintive, induce l'uomo a governare un campo di onde magnetiche, energetiche e cromatiche, che si determinano in virtù di quella dimensione extrasensoriale la quale, mediata dalla spiritualità dell'artista, diviene rappresentazione del di più.

Che cos'è questo "di più"?

E' innanzitutto quel "quid" che peculiarizza il rapporto di un'opera con il suo fruitore, e prima ancora è quel "quid" di imponderabile che l'artista stesso, nel suo operare, non decide a priori ma, sollecitato, riscatta di volta in volta dal mondo del non finito, del non-detto, del non-espresso, del non-ascoltato e, come per incanto, definisce, dice, esprime perché ascolta la gamma infinita delle assonanze e consonanze tra sé e il creato.

Tale concetto è così riassunto nel "Manifesto tecnico": il reale visibile si associa al reale invisibile e si attua attraverso quelle sfavillanti particelle atomizzate di colore, talvolta polarizzate in grandi spazi, che vorticano intorno a noi in moto irrazionale e casuale, che colpiscono l'universo natura, che irradiano luce energetica, che rimbalzano dalla sorgente da cui provengono e che si riflettono su chi le raccoglie.

E' in sintesi il concetto delle interagenti che si esprime attraverso la valenza tutta particolare del colore-luce interpretato come individuale

rappresentazione psichica di una radiazione elettromagnetica, dimensione sconosciuta che l'ipercromatismo evoca ed invita ad esplorare.

Questo è l'assioma degli ipercromatici: la sfida che lo spirito propone ai limiti della materia per inoltrarsi nella comprensione dei misteri dell'eternità e che nel secondo manifesto trova la sua esplicitazione nelle energie vaganti in apparente disordine, generatrici tuttavia di una nuova dimensione visivo-sensitiva che è vibrazione vitale del creato.

Soprattutto nell'arte del Mainini emergono con nitore e chiarezza gli accenti qualificanti della pittura ipercromatica.

Dall'analisi della pittura e degli scritti di questo autore si evince che compito dell'artista non è il soffermarsi sugli aspetti fenomenologici, ma il trascenderli per una conoscenza soggettiva legata alla sensibilità e alla cultura individuale.

La fantasia creatrice in atto elabora dal caos informale un ordine cosmico che non nega le realtà empiriche, ma relaziona soggetto, spazio e artista, plasmando una serie di vitali rapporti dinamici soggettivi. Per dirla con Matta "le cose vanno viste nell'universo e con l'universo".

In "Crocifissione" (1988), pur nella scelta tematica religiosa e nella impostazione iconografica chiaramente riconoscibile ed ortodossa, si trasfonde con immediatezza questo ordine di pensieri.

Là dove lo spazio ipercromatico, in un movimento di doppia circolarità che si sviluppa dall'apertura delle braccia del Cristo verso l'alto e dalla disposizione delle figure ai piedi della croce verso il basso, è pregnante fusione energetica di terreno e ultraterreno.

"Forme-energia unite e disgiunte da una forza magnetica in virtù della quale ciò che è vicino è ciò che è lontano; ciò che è alto è ciò che è basso; ciò che è di lato è ciò che sta di fronte; ciò che urla è ciò che tace; ciò che soffre è ciò che gioisce".

E' convinzione nostra che l'espressione della scelta tematica è chiaro segno di una eterna umana contraddizione: aspirazione al trascendente e al divino

per la quale lo spirito, diventato materia e umiliatosi
nello scandalo della croce, benché apparentemente vinto,
si sublima vittoriosamente nella sete di trascendente che
assorbe le pure essenze spirituali vivificando
l'interiorità dell'artista.