

*Giorgio Griffa, pittura liminare.*

Marisa Vescovo

Credo sia veramente arduo accingersi a scrivere un testo dedicato al lavoro di Giorgio Griffa, mostra antologica alla Galleria d'Arte 2000&Novecento, anche dopo aver letto, uno solo dei suoi libri: "*Cani sciolti antichisti*" (1980), in cui l'autore indica con grande lucidità le linee guida del suo operare. Visto che il coraggio deve stare nel cuore di ogni mestiere, mi affido all'emozione e alla fortuna.

L'inizio della ricerca ormai quarantennale di Griffa si manifesta come un pensato ritorno all'analisi, agli strumenti specifici del fare pittorico, con un recupero di attenzione verso il supporto della pittura, la tela - dapprima sempre libera e volante - al colore - che liberato delle sue funzioni denotative acquista più autonomia - al gesto, determinante sia il campo che la funzione del margine.

L'etichetta più usata per queste ricerche - che cominciano per Griffa alla fine del 1967 - è quella di "Nuova pittura", "Pittura/Pittura", "Pittura analitica", "Pittura processuale".

Di fatto si trattava di ridurre al minimo l'emotività mentale e fisica per identificare la nozione di spazio e di spazio-tempo, con la realtà stessa della tela grezza, o tarlatana. Si trattava di arte visiva in quanto azione, o esperienza della realtà del corpo, ovvero il braccio che traccia un segno sempre con le stesse caratteristiche morfologiche, ma sempre diverse a seconda dell'energia della mano, che percorre la superficie con il pennello intriso di colore, tracciando rette di lunghezza ogni volta diversa, organizzate in sequenze orizzontali o verticali, oppure a tratteggio.

Questo lavoro è legato anche a doppio filo alla Conceptual Art, perché, come ha sottolineato Menna, ha una forte attenzione ai problemi del linguaggio e all'idea della pratica artistica come pratica specifica e autonoma anche in campo pittorico.

Si nota pertanto il rifiuto di Griffa verso la forma necessariamente oggettuale dell'opera, una rivalutazione di quel "fare", che era stato messo in secondo piano tanto dai pop artisti, quanto dai minimalisti.

Tutto quanto detto sopra è riferibile al 1° ciclo di opere in mostra, quello dei "*Segni primari*", in cui l'idea, o il concetto, eliminano così l'arbitrio, il casuale, il caotico, l'emotivo e il soggettivo,

esaltando il controllo, la chiarezza, la sobrietà, anzi i segni con la loro studiata piattezza ed insignificanza tendono a concentrare l'intensità sul processo.

Se guardiamo: *Policromo verticale* (1968), *Pennello piatto* (1971), *Dall'alto* (1972), *Linee orizzontali* (1973), *Spugna* (1977), ci accorgiamo che il segno policromo bidimensionale si sviluppa secondo una struttura concettuale che risulta lo zoccolo duro, obiettivo del lavoro. E' qui evidente la volontà di Griffa di operare un tentativo sistematico di eliminare ogni componente empirica, per cui l'adozione di un metodo e di un ordine diventa fondamentale.

Dopo la metà degli anni Settanta Griffa sente il bisogno di "*aprire il lavoro a suggestioni più vaste*", quindi incominciano a intersecarsi segni differenti, sempre comunque legati alle prassi precedenti, e a una straordinaria memoria della pittura del passato, intesa come bacino di illuminazioni e suggestioni. In questo 2° ciclo, legato a "*connessioni e contaminazioni*", le disposizioni e le combinazioni dei segni si mescolano e assumono "forme" e "dimensioni" sempre varianti, la cui presenza serve però a dimostrare il processo additivo tipico del lavoro di Griffa, mentre le possibilità combinatorie creano presenze ritmiche e moltiplicatorie sulle superfici, che non si traducono mai in oggetto.

Tutto questo lo troviamo in: *Punto e linea* (1980), *Dal sole, dalla terra* (dittico - 1980), *Segni bianchi* (1981), *Discesa rosa* (1996) e in altri lavori, in cui l'amplificazione delle variazioni e la loro ricchezza segnica e cromatica, pur eliminando la ridondanza mentale e soggettiva, sottolineano quella visuale, tanto che le linee ormai si sentono libere di rompere lo schema della geometria classica e si dispongono liberamente secondo un loro istinto musicale. Altre opere come: *Avanti e indietro dall'intervallo* (2001), *Angolare* (2002), *Polittico* (2002), ci dicono che la pittura, oltre ad un mezzo per un'evoluzione spirituale, esige dallo spettatore una forza meditativa, un vero contributo creativo. In queste opere infatti i segni vengono inseriti in un sistema costruttivo e ripetitivo, che da un canto fa perno sul colore intenso ed evocante, e dall'altro trasforma il movimento ad onde della linea in un vibrante "continuum", così da farci pensare a un percorso in moto verso l'infinito. La scrittura lineare o curvilinea, guidata da impulsi motori, prende il posto che nella pittura tradizionale avevano masse, volumi, materia.

Ci sono inevitabili zone di transizione tra arti visive e arti verbali, specialmente quando ci si interroga su questioni quali il “desiderio” dell’immagine.

Sembra che Griffa voglia, a partire dai resti di una pittura fecondata “mentalmente”, mostrare che le capacità espressive sono illimitate, e ogni gesto può diventare un pretesto pittorico, ed è quasi sempre in questo gesto che l’uomo-artista si descrive e si smaschera. La pittura s’istituisce così quale sequenza di gesti umani, pieni di candore manuale e artigianale, tesi al ricordo di una memoria delicata ed evocativa di una cultura che si veste sia di letteratura che della gioia del vedere, e una musicalità che nasce da una successione di fatti alogici, ma totalizzanti. I tratti di colore, seguendo il percorso della mano, non sono del tutto controllati, quindi accadono come eventi, e testimoniano l’associazione vitale tra artefatto e artefice.

Ciò significa anche che l’impatto cromatico comporta una qualità dinamica, una fisionomia *motoria* del colore, e talvolta un colore, ancora prima di essere percepito può annunciarsi con l’esperienza di un certo atteggiamento del corpo.

Già nel 1972 Giorgio Griffa aveva pensato come titolo di una sua mostra romana l’affermazione: *“Io non rappresento nulla, io dipingo”*, mentre qualche anno prima Rothko aveva detto: *“Io non esprimo me stesso nella pittura. Esprimo il mio non-io”*. La dichiarazione di Rothko è da mettere in rapporto al suo spirito atemporale, de-soggettivante, che appartiene alla dimensione originario-arcaica della vita, la quale sigla l’anonimità della percezione visiva. Per Griffa invece la *“memoria millenaria della pittura ha trovato negli sviluppi del minimalismo alcuni percorsi in cui il suo immenso patrimonio (anche quello rappresentativo) continua a vivere senza dover percorrere strutture obsolete”*. Nella drammaturgia dello spazio-tempo di Griffa si afferma imperiosamente la capacità del suo gesto, in taluni casi “danzato”, che origina il “visibile”, un gesto che incarna l’ostensione e l’indicazione di qualcosa d’altro che sta oltre la semplice presenza.

L’effetto quindi non è ormai freddamente e rigorosamente anonimo, ma estremamente sensibile. Ogni dipinto è perciò testimonianza di una diversa coscienza di esecuzione.

Alla fine degli anni Settanta ha inizio il ciclo dei *“frammenti”* (3° ciclo). Di questa ricerca scrive Griffa: *“Le diverse tele sono tagliate in piccoli frammenti irregolari sui quali viene posata la pittura. I frammenti vengono esposti disseminati nello spazio. Sono le stesse tele non più supporto neutro della*

*pittura ma parti integranti di essa, a divenire immagini, figure, unitamente alla pittura che esse contengono*". Basta ricordare l'installazione *Frammenti* del 1979-80 per capire che queste piccole tele, su cui si muovono pochi segni, di forme diverse, poste a parete, non offrano alcuna certezza di sé, non hanno basi, o punti di appoggio, poiché il loro taglio irregolare le modella bidimensionalmente, le libera da ogni posizione vettoriale e direzionale definita. Esse potrebbero adattarsi, come corpi viventi, a tutte le condizioni, poiché per esse non sussiste nessun problema compositivo. Con questi lavori Griffa infrange la rigidità dispositiva di tutta la sua pittura bidimensionale e le oppone una multidirezionalità ed ubiquità che li rende vitali e liberi. Negando un'unica realtà alle tele Griffa ne afferma l'esistenza autogenerativa. L'artista pur essendo consapevole di tutto questo, è anche consapevole che l'atto generativo, per quanto non possa sorgere che da quella rete di rimandi, debiti e citazioni, che fanno la storia dell'arte, esige, nello stesso tempo, una rottura, un movimento di scarto rispetto al passato: il problema non è di rifiutare il passato, ma se lo si ama troppo, uno stile pittorico veramente personale può sfuggire di mano. Naturalmente se si vuole dipingere si deve vedere "tutto", anche il passato.

*"Negli anni '80 è stata introdotta nel lavoro - dice Griffa - una memoria più specifica della pittura, la antica questione della convivenza del segno che disegna e del colore che colora, segno e campo"*. Questo 4° ciclo, "*Segno e campo*", ci introduce nel dibattito di sempre sul primato tra segno e colore. In quadri quali: *Narciso* (1986), *Campo rosso campo giallo* (1987), *Campo rosso* (2003), *Volare* (2005), *Policromo* (2003), osserviamo che l'aura brilla intorno ad un segno cromatico lanciato su uno sfondo "infinito". Esso pare acquistare una vibrante corporeità, che non ce lo rivela più come frammento di linguaggio, ma anche, contraddittoriamente, come frammento di un alfabeto misterioso emanante fasci di energia mentale. Questo segno-colore, oscillando tra la propria leggerezza e il proprio impulso di velocità, va incontro all'Altrove. La *mente* è per Griffa un luogo sacro, uno spazio entro cui far agire, come in un teatro, pensieri composti da parole rotte in frammenti e da sentieri cromatici, un luogo dove svolgere la recita astratto-segnico-cromatica di un mondo, in cui avviene la messa a fuoco della propria poetica, tenendo presente che l'atto del guardare è anche un atto di lettura.

Potremmo parlare di “una partitura d’ideogrammi senza peso come insetti acquatici” (Italo Calvino). Ma gli insetti sono anche segni grafici, scrittura su un foglio, oppure note di un flauto nel silenzio, senza i quali ci sarebbe solo il vuoto-pieno del mondo, che può essere dissolto solo da ciò che è leggero, rapido e sottile. Come nella pittura orientale, o orientalista, non c’è opposizione in questo lavoro tra segno e colore, essendo essi centrati felicemente sulla loro sovrapposizione. La percezione del colore ha giocato un ruolo fondamentale nella manifestazione delle idee alchemiche, che a loro volta hanno fatto del colore un linguaggio di movimento, emergente come musica del colore nel XX secolo. Il colore di Griffa ha una solidità assoluta costruita con la più fluttuante instabilità materica, che sembra ottenuta con la polvere di una frantumazione cosmico-alchemica, un colore venuto dallo spazio, quindi *staminale*, portante con sé il sapore di un colore sconosciuto. Sulle tele di Griffa troviamo le cromie dell’inizio e della fine di un giorno. Il colore inteso come strumento dell’“altrove”, o come strumento d’intimizzazione del clima interno alla tela e alla sensibilità dell’autore, inquadrato in una catena sintattica di segni che risuonano sullo sfondo di una cornice di riferimento. I colori scelti non sono né opachi né riverberanti, mantengono un irraggiamento latente, suggeriscono un peso, ma rimangono teneri come certi cieli di Carpaccio o di Lotto. Non si tratta mai del nitore industriale e freddo della tradizione minimalista, quanto di una forza basata sul controllo del dettaglio, ma tesa verso un silenzio legato alla storia e all’intensità dei colori antichi.

Se osserviamo varie tele dal titolo: *Tre linee con arabesco* del 1991 (appartenenti al 5° ciclo) ci accorgiamo che le varie sequenze di segni si adeguano alla sequenza dei lavori dandosi una regola unificante: tre linee accompagnate da un arabesco. E l’arabesco, come dice il nome, è legato all’arte arabo-islamica, talvolta cinese, e rappresenta un superamento della rappresentazione. Infatti non è una raffigurazione ma un ritmo, anche sonoro, operato per ripetizione infinita di un tema, una salmodia. L’arabesco permette di sfuggire al condizionamento temporale diventando anche un supporto di contemplazione, non avendo né principio né fine, anzi è instancabilmente diretto verso l’illimitato. Questo tipo di ornato dunque è essenzialmente una specie di negazione delle forme geometriche chiuse. Schlegel è andato più avanti ipotizzando che l’arabesco fosse addirittura una forma originaria della fantasia umana. La manifestazione del caos da cui si originano le forme in quella che possiamo definire: creazione dal nulla.

“Nella seconda metà degli anni '90 nasce il ciclo delle numerazioni, che mira a dare una informazione sul modo in cui si è realizzato il divenire di quell'opera. I numeri indicano l'ordine in cui i vari segni o colori sono stati depositati su quella tela” (G. Griffa). Quadri come: *Quindici colori* (1999), *Sette colori* (2000), *Otto colori* (2002), non indicano soltanto un modo di procedere dell'artista nell'orchestrare i colori e i segni - ci riferiamo al 6° ciclo - ma ci ricordano che da sempre ai numeri è stato attribuito un significato, che va ben al di là del calcolo matematico. Dalla mistica numerica dell'antichità alle moderne forme di superstizione, ogni cultura, l'alta e la bassa, l'orientale e l'occidentale, ha dato alle cifre un valore di simbolo: religioso, filosofico, cosmologico, predittivo.

Molto intrigante è anche il 7° ciclo: “Alter ego”, in cui l'artista lascia sfogo alla propria memoria storica, una memoria che ridona alle cose la loro consistenza e può far crescere una più grande attenzione alle differenze, e ai dati biografici rimossi. Lo sguardo al passato e alla sua iconografia stratificata, diventa una felice ricetta per procedere alla ricerca di temi, metafore, racconti a cui attingere. La Storia dell'Arte, come dice Baudrillard, diventa il nostro “referente perduto”, vale a dire il nostro mito, e come tale prende il suo posto sulla tela. Ma affinché il passato, la memoria, si riappropri del loro spessore, è anche necessario ritrovare una distanza da essi, sentire la difficoltà di comprenderli, coglierne la frammentarietà, sapere che quei frammenti talora non si legano tra loro, se non dopo sforzi d'interpretazione e di verifica. Oggi un artista come Griffa attinge col massimo della libertà al suo serbatoio memorizzato del Museo e della Storia dell'Arte. Nei meandri molli della memoria l'autore non cerca modelli di valore da dissacrare, bensì dei “modelli di confronto” da verificare, simboli capaci di rappresentare le origini dell'esistere e dell'agire. Nel nostro caso basta guardare opere quali: *Paolo e Piero (Paolo Uccello e Piero Dorazio - 1982)*, *Matisseria n.1 (1982)*, *Tre linee con arabesco n.319 (Matisse - 1992)*, *Luxe calme et volupté (Matisse - 1999)*, *Fibonacci (Mario Merz - 2006)*, *Caro Piero (Piero della Francesca - 2008)*, per capire che il prelievo di idee-icona è puramente mentale, o esistenziale, ed avviene per amore, o per riconoscimento, di dati da trasformare e restituire attraverso segni, o cromatismi, che non concedono spazio all'“appropriazione” o alla citazione. I lavori si colorano dunque di un“desiderio” iconografico, che nasce da un'attività preparata a dominare l'irrazionale e

l'intuitivo, mentre una severa autocritica eleva a gusto estetico la riflessione e la scelta. Ciò che salta subito agli occhi è la passione di Griffa per i colori magici di Matisse, che al Cubismo contrappone l'intuizione sintetica del tutto, la massima complessità espressa con la massima semplicità. E' la sintesi delle arti-musica e poesia confluiscono nella pittura e la pittura è sintesi di rappresentazione e decorazione, di linea e colore, tutto si muove nella dimensione ultrasensibile, ma non trascendente, degli ultra-colori.

Il gruppo di opere della "*Sezione aurea*" (8° ciclo) che completa, ma non chiude, questo cerchio creativo, è quello nato negli anni 2000, che ragiona sull'aspetto matematico della "sezione aurea", ancora una volta i numeri, studiata dai Pitagorici, che chiamarono anche *pentagramma*, considerandola anche simbolo dell'armonia, da cui nasce il numero d'Oro, elemento proporzionale analogico tra figura umana e la natura soggettiva. Nell'arte il concetto di armonia e delle sue leggi numeriche hanno governato fin dalle civiltà arcaiche, sia attraverso la Sezione aurea sia attraverso i processi di crescita di tipo spirale, conosciuti come serie di Fibonacci, ovvero una serie numerica che non finisce mai, quindi proiettata verso l'infinito. Si propone in questo modo una diversa visibilità del mondo, dopo che per secoli l'uomo si è interrogato sul valore dell'immagine in rapporto al suo referente oggettuale. L'attraversamento del moderno ci porta davvero ad oltrepassare i suoi limiti, anche se questi limiti non sono esterni, ma una frontiera interna, un pensiero liminare, proprio perché si pone nel punto in cui visibile invisibile si toccano, luogo e non luogo sono tangenti.

Il lavoro sulla Sezione aurea ci ricorda anche che se la musica è la forma più svincolata dall'esperienza empirica e dalla quotidianità, e più slegata da qualsiasi rapporto diretto con il "rappresentato" del linguaggio, si può affermare che esiste un'analogia tra il lavoro di Griffa e la musica. I suoi lavori sono in fondo "partiture" visuali su segni bidimensionali, esercizi "inconsci e intuitivi" di calcolo, in cui l'esecuzione non è che la traduzione segnica di processi concettuali. In questo senso i lavori di Griffa sono "spartiti" visuali, che si basano su relazioni mute tra concetti e processi.

Ogni volta che cerchiamo di porgere orecchio a questi suoni essi si spengono, per riprendere con vigore su un'altra tela.

Tutti i cicli del nostro artista hanno un inizio e non una fine, sono progressioni di poetica in divenire. In questo senso il “racconto di viaggio” di Griffa, in quanto sintesi di momenti eterogenei, ma coerenti, si pone come una complessa rfigurazione dell’esperienza, in cui vengono resi prossimi eventi lontani e , come nell’andirivieni sinuoso di un fiume, le cose si intrecciano, spariscono, ritornano, proponendo così i tratti di un’esperienza temporale diversa da quella chiusa all’interno del pensiero filosofico sul tempo, perché il tempo diventa significativo nella misura in cui disegna in modo narrativo i tratti dell’esperienza temporale.