

La pittura dimenticata a memoria

Achille Bonito Oliva

«Possiamo perciò definire l'arte come la contemplazione delle cose, indipendentemente dal principio di ragione; contrapponendola così alla specie di conoscenza che segue tale principio, e costituisce la via dell'esperienza e della scienza. Questa seconda specie di conoscenza è paragonabile a una orizzontale corrente all'infinito: l'arte sarebbe invece una perpendicolare intersecante l'altra linea in un punto preso a piacere. La prima è simile all'uragano violento, che passa senza che se ne veda il principio e la fine, e tutto abbatte e sconquassa e trascina nella sua via; la seconda è il pacifico raggio di sole, che squarcia le tenebre dell'uragano e sfida la sua violenza. La prima è simile alle innumerevoli gocce di una cascata, che cadono con violenza, assumono mille forme svariate, senza un attimo di riposo; la seconda è l'arcobaleno che si stende tranquillo sopra questo tumulto infernale» (Platone). Di questa definizione ci interessa il "perciò", il dato quietamente constatativo dell'arte come esperienza emancipata alla fine dalla forma che acquista. Il lato lampante di una constatazione valida all'artista che promuove l'esperienza creativa ed allo spettatore che ne sorveglia a distanza il risultato.

La pittura di Renata Boero dal 1959 in avanti ha sempre giocato su una *sapienza dimenticata a memoria* del fare, su un processo creativo che valorizza al massimo la scelta degli strumenti e la loro applicazione tesa verso un risultato oggettivo. L'artista è l'artefice di un paradossale progetto di creazione giocato sulla trepida sorveglianza delle tecniche e sull'abbandono della mano intrisa di memoria.

La memoria non è un catalogo di istruzioni per l'uso ma piuttosto un profondo deposito di pulsioni e di forme stratificate e spossate rispetto al loro artefice e dunque rese nella loro energetica conformazione sulla superficie del quadro. La pittura della Boero si è affidata inizialmente alla strutturazione di forme astratte evidenziate sulla tela con la forza costruttiva di una sorta di architettura organica, fatta trasgredendo la rigidità della geometria ed assecondando invece forme a tutto tondo. Spirali, con un ritmo concavo e convesso, profonde anse sgomitanti nello spazio sono tracce di una visione dell'arte capace di fondare una diversa natura delle forme, la pittura come Cosa, intesa come caverna con elastici perimetri. Il perimetro nasce dal bisogno dell'artista di produrre una misura confinante il gesto, l'elasticità a sua volta segue l'impulso di non creare rigidità e repressione a forme attinenti la profondità psichica e quella fisica dello spazio.

Il colore serve ad accentuare tale tensione, non certo a commentare espressivamente, secondo i dettami della pura soggettività, le dialettiche interne dell'opera. Anche il nero, colore proverbialmente drammatico, asseconda il bi-

sogno di evidenziare la cifra energetica di una costruzione che tende ad essere interna più che esteriore.

La Boero emancipa così colori e forme appartenenti alla pittura nordica espressionista ed a quella nord-americana del gesto, attraverso la fondazione di una architettura pittorica capace di fondare il proprio valore su ragioni interne alla costruzione stessa.

La forma preferita è quella circolare, a voluta, che fonda movimento e percorso, andata e ritorno, un'interrotta circolazione del segno del colore che sfiora i ritmi dell'astrattismo storico ed anche la volumetria di una scrittura astratta-concreta.

L'opacità di tale concretezza è quella che determina l'impossibilità del rimando a forme esterne, che stabilizza la tensione tutta dentro al perimetro dell'opera. La concretezza è resa più lampante dalla sostanza psichica profonda di tali forme che evidentemente tendono ad un respiro intriso di cultura mediterranea, fatta di arioso contenimento ma non certo di rigida implosione. Nel 1969 l'opera della Boero sperimenta procedimenti capaci di esaltare tali conformazioni, mediante l'apertura ad interventi di trasformazione della materia tramite la partecipazione chimica dell'elemento naturale secondo una precisa temporalità. L'opera è la conseguenza di una predisposizione di elementi messi tra loro in contatto, colori estratti da piante, luce, terra, poi messi in reazione attraverso l'assistenza di una temporalità capace di produrre effetti di trasformazione. L'artista interviene mediante la piegatura della tela, il suo sotterramento ed il successivo dissotterramento. In tal modo l'opera è l'effetto di un procedimento combinatorio, predisposto dall'artista che poi consegna al mondo esterno il risultato, la cui lettura è aperta alla fantasia di chi la contempla come le muffe e le macchie di umidità di Leonardo.

In questo senso l'arte diventa "contemplazione delle cose", di cose che non appartengono precedentemente all'universo inerte del quotidiano ma sono conseguenza di un intervento assecondante, di un progetto aperto innescato dall'artista. Anche il caso interviene nell'opera, come elemento di costruzione preventivato e non come fonte di disturbo.

La astratta concretezza di tali forme se da un lato sembra perdere il senso iniziale di architettura organica, fatta di forme che sviluppano e avviluppano tra loro, acquista invece in dilatazione orizzontale, ad allusioni verso un possibile sconfinamento che determina infatti la perdita del supporto e del telaio, l'annullamento della cornice, temperata però da una modularità determinata dalle piegature della tela fatte dall'artista prima dell'interramento.

Nel 1971, dopo il passaggio dal pigmento alla tela colorata la *pittura dimenticata*

a memoria, anche nel senso di una dimenticanza intenzionale giocata sulla consegna del processo creativo a fattori di trasformazione esterna, trova ulteriori conferme mediante una riappropriazione tecnica.

Ora l'opera è realizzata interamente dall'artista con l'impeto di una sapienza che però riesce felicemente a perdere di lucidità esecutiva attraverso l'abbandono a forme organiche che hanno la stratificazione e l'ampia stesura del paesaggio.

I paesaggi interiori della Boero non sono pulsionali, tracce emozionali di una catastrofe emotiva, piuttosto l'effetto del consolidamento di una catastrofe come procedimento, capace di giocare su una memoria consolidata delle forme, per questo spersonalizzata, ma assecondata dall'abbandono del soggetto di ogni traccia esistenziale. Qui il soggetto è all'opera mediante la sua capacità di mettersi al servizio di una realtà che è tanto più profondamente interiore quanto più riesce a consolidarsi all'esterno mediante la fondazione di una forma oggettiva che poi significa profondamente appartenente alla memoria collettiva.

Alla catastrofe la Boero sostituisce l'uragano di Platone, ai frammenti tellurici le "innumerevoli gocce" che si spandono sulla tela e si dilatano nella concretezza di forme che conservano la rapidità della caduta, la capacità liquida della penetrazione, il senso oleoso dell'espansione.

Dell'uragano della creazione, dimenticata a memoria, non resta nulla se non l'intreccio stratificato del suo movimento, l'assecondato ritmo delle forme che s'incurvano tra loro, elastiche e sonore caverne eppure insonorizzate dalla rigorosa bidimensionalità della superficie che tutto accoglie e tutto stempera. Forme larvali e prenatali queste degli anni Settanta di Renata Boero. Per colore e temperamento. Che variano dal timbro di Rothco all'impeto di Kline. Prenatali volutamente, in quanto forme che non debbono e non possono appartenere alla vita reale, ma piuttosto sostare sulla soglia pellicolare della pittura, nella condizione di cerniera che spetta all'arte. Tutte queste forme concrete sono come passate in un liquido e lì lasciate in sospenso, in una indeterminazione vegetale e animale che ne amplifica la potenzialità.

Negli anni Ottanta tale potenzialità trova il suo sviluppo nello squillo del timbro cromatico, nella proliferazione di forme guizzanti che sviluppano il sospetto di un'altra ed ulteriore possibile articolazione, di un'interna contaminazione capace di modificarne l'equilibrio interno. In tal modo la pittura dimentica a memoria maggiormente il suo artefice che volutamente produce delle aggregazioni cromatiche e formali stemperate su una superficie senza intoppi o punti morti.

Le forme assumono la ferma liquidità della mappa, l'intreccio di territori alla deriva oppure arginati dai confini dell'opera che tendono a produrre una leggera compressione ai bordi delle forme periferiche per ricacciarle in un contatto col centro. Qui non esiste gerarchia tra centro e periferia, tra orizzontale e verticale, tra alto e basso, in quanto le forme stesse concordano tra loro in un intreccio che elimina lo scontro, un avviluppo di quiete energie rapportate tra loro da un silenzio oleoso. «Raffigurazioni esplicite e maneggi materici: un gioco sottile tra stesure di colore e colate di pittura, come se l'azione fosse quella di tradire l'una con l'altra. La violenza gestuale delle forme proiettata in un paesaggio di pittura dove si può cogliere il nucleo in cui si incastrano cultura e lavoro fantastico, tempi fisiologici dell'opera e sintomi immaginari, che compaiono come brandelli di tessuto della memoria come quando si vedono immaginazioni di cose inedite ma già viste ed in qualche modo vissute» (Renata Boero). Questa pittura fonda *l'arte dell'intravedere*, l'attitudine del vedere attraverso, la felice e prolifica nebulosità di forme giocate fra conoscenza e smemoratezza, tra ricordo e dimenticanza. Perché l'arte è una soglia di approccio e distanziamento insieme, luogo di sosta per una contemplazione di forme interiori che prendono il lampante evidenziamento dell'apparizione oggettiva.

Un'arte del sospetto visivo quella della Boero giocata tra familiarità ed estraneità, quest'ultima fomentata dall'estraniamento di forme che certamente non appartengono all'evidenza fenomenica del quotidiano ma piuttosto alla sfera di un profondo vissuto giocato su una realtà fantasmatica. L'epigrafe che accompagna le ultime opere dell'artista, che arrivano fino al 1988, suona così: «Ed è come se il mio gesto nel premere la tela sapesse già, ma poi dimentica, e allora si riinventava tutto». In tal modo l'arte diventa la pratica della riinvenzione, il campo di una felice rimembranza che non accampa i superbi diritti della scoperta ma piuttosto l'orgoglio dello svelamento di forme che lanciano il sospetto, felicemente ambiguo e nebuloso, di un'appartenenza collettiva.

Queste forme non sono il frutto di una lacerazione, di una rapina prodotta da un taglio maschile, ma quanto di un assecondamento deciso ed energico di una pulsione positivamente femminile tesa verso la costruzione di un suggerimento.

I paesaggi astratti e concreti della Boero sono perentori ma non autoritari, propositivi ma non impositivi, capaci di produrre una contemplazione che permette di dilagare col corpo e con la mente. L'arte infatti è opera non di riconversione ma, come in tutto il lavoro creativo di Renata Boero, di spostamento biologico verso l'impalpabilità mediante forme rette da un nuovo principio gravitazionale.

Una gravità tesa verso la costellazione dell'alto.

In catalogo Studio Ghiglione, Genova, 1988 (poi in A.B.O., «Il tallone d'Achille», Feltrinelli, Milano 1988)