

Renata Boero. I *Cromogrammi* come filtro del tempo

Marilena Pasquali

«Il significato originario è incidere, far penetrare»

Giovanni Semerano, 1994¹

Renata Boero, artista di grande spessore a cui sono state dedicate pagine importanti, ha realizzato negli anni molti cicli pittorici di rilievo – dagli *Specchi ai Blu di legno*, dai *Bianchi* agli *Enigmi*, dalle *Architetture* ai *Crani*, dagli *Acquerelli di San Diego* alle *Germinazioni* – tutti tenuti in equilibrio sul filo sottile della ricerca, sul crinale impervio della sperimentazione. Ma l'intelaiatura portante del suo lavoro, quella che può essere definita la 'grammatica' della sua pittura (la stessa radice, ancora...) e che tutti i suoi critici ed estimatori le riconoscono, è fuor di dubbio rappresentata dai *Cromogrammi*, opere realizzate a partire dal 1970 ed in realtà sempre presenti nel suo lavoro, 'invenzione' pittorica mai superata nè conclusa per la pienezza semantica e le infinite potenzialità combinatorie che racchiude, prezioso vaso di Pandora da cui l'artista lascia scaturire con saggezza, un poco alla volta, lampi, echi, assaggi, perle, profumi.

Dei *Cromogrammi* dunque scriverò, non per forzarne la «singolarità, persino un poco misteriosa»² ma per tentare ancora una volta di affiancare allo sguardo che cerca il dialogo con l'immagine qualche riflessione a margine, qualche parola in più, da nuova compagna di viaggio.

Ciò che si percepisce immediatamente è la qualità sinestetica di queste tele che ancor oggi, a distanza di tanti anni, profumano di terra e di natura. È ancora Fossati a intuire che in esse «non i sensi sono coinvolti, ma è piuttosto la mente ad esser posta in gioco», ma non si può dimenticare come questa si nutra, oltre che di ragione, anche e ancor prima di percezioni, sensazioni, emozioni, di quegli elementi sensoriali che nei *Cromogrammi* mettono in campo tutto il loro potere di seduzione e che chiamano in causa non solo la vista e l'olfatto, ma anche il tatto per le palpabili concrezioni cromatiche che si avvertono sulla superficie, l'udito nei leggeri scricchiolii della carta e perfino il gusto o, meglio, la sua memoria, nell'intuire nelle tinte naturali quei sapori che ad esse viene spontaneo ricollegare. E non a caso queste grandi tele come scritture musicali, queste carte sapientemente piegate e ridistese possono esser lette innanzitutto come erbari (ma questa interpretazione è persino troppo facile, se pur non va sottavalutata la loro valenza di 'catalogo' di fisica naturale, di repertorio di *mirabilia* nascoste...), come mappe di una cartografia dimenticata di cui possiamo solo intuire le coordinate di riferimento, come stendardi processionali innalzati con antico orgoglio a celebrare l'ormai impossibile armonia tra uomo e natura³. Appreso in un primo tempo lavorando nel corpo stesso della pittura, immer-

gendo le mani nella materia e nei colori, e poi perfezionato via via con amore tenace ed ancor più ostinata, mai sazia, curiosità, il procedimento con cui Renata Boero realizza le sue tele e le sue carte si basa su alcuni passaggi in apparenza molto semplici, frutto di gesti quotidiani, familiari, tramandati da madre in figlia di generazione in generazione (ecco, questo è forse l'unico tratto 'al femminile' riconoscibile nel lavoro dell'artista, questo far proprie abitudini antiche, da grande cucina ombrosa dove la pentola sobbolle per ore sul focolare a cuocere minestre calde o a preparar rimedi di una domestica farmacopea... o, forse, come è stato anche suggerito⁴, il suo è piuttosto l'antro della strega o la bottega segreta dell'alchimista?): prima Renata Boero sceglie, tritura, mescola erbe, radici, spezie e tutto ciò che la natura le può donare per 'fare colore'; poi lo estrae, mettendo a bollire le erbe selezionate, lasciando cioè che il calore le costringa a cedere all'acqua brillanze e intensità di verdi, di gialli, di rossi (pare che alle origini della lingua latina, i concetti – e quindi i termini – di colore e calore abbiano una radice comune); poi cola lentamente il liquido così ottenuto, più o meno ricco di particelle di materia, sulle tele ripiegate su se stesse una, dieci, venti volte, in modo che, nel passaggio da uno strato di tessuto a quello sottostante, l'acqua colorata si diluisca e venga assorbita, mentre i frammenti di natura inciampano nella trama e si depositano a poco a poco, lasciando impronte, moltiplicando le forme, creando zone di colore diverse per densità cromatica e spessore di materia; infine stende le sue tele al sole e all'aria, chiedendo agli agenti atmosferici la piena complicità in quel processo di asciugatura che porta a un'ulteriore trasformazione della superficie, un processo comunque, anche in questa fase, attentamente controllato dall'artista che determina i tempi dell'esposizione. In realtà il lavoro non è ancora finito, perché una volta asciutte, Renata Boero ripiega tele e carte e le deposita una sull'altra, in pile ordinate, sugli scaffali dello studio, affinché sia il tempo – grande costruttore, si potrebbe dire, parafrasando il titolo di un indimenticabile racconto di Marguerite Yourcenar – ad imprimere sulla loro pelle, nel loro corpo, altre pieghe, altre ferite, altri ritmi.

Ma lasciamo la parola all'artista, per entrare ancora più a fondo nel cuore stesso della sua poetica: «Ho cercato un materiale che potesse farmi lavorare insieme alla natura ma staccata da un'idea di rappresentazione. La ricerca di succhi d'erba, radici coloranti o altro che usavo come colori è stato soprattutto un lavoro di biblioteca. Testi come il *De rerum natura* mi interessavano molto anche per gli aspetti simbolici che attribuivano ai colori. E poi mi interessava il tempo. L'idea che la natura è legata alla fisicità e al tempo che scorre. Ritornava l'idea della sequenza che da ragazzina avevo scoperto con Antelami»⁵.

In effetti il metodo di Renata Boero richiama da vicino quello di un pittore antico che si prepara i colori pestando e mescolando le terre (anche Morandi lo fa, almeno fino ai tardi anni Trenta, così come anch'egli espone al sole di Grizzana, fissandoli con una puntina sull'anta esterna delle persiane, fili d'erba, foglie, pagliuzze di fieno, per studiarne 'scientificamente' le trasformazioni di

consistenza e colore e per poi riporli con cura quasi religiosa in pacchettini di carta velina, su cui annota con la sua larga scrittura veloce: «fieno», «erba»...). La differenza sta nel fatto che la nostra artista non si fa i colori per usarli con il pennello, ma per immergervi direttamente la tela, controllandone via via i passaggi fino a che non decide, autonomamente ma in pieno accordo con i tempi della natura, di poter 'chiudere' quel singolo pezzo, frammento di quell'unica, indivisibile opera che è il suo lavoro di più di quarant'anni: «io mi rendo conto che il quadro è finito quando la tela, o il muro, o qualsiasi cosa, comincia ad avere un rapporto molto vivo con tutto quello che è il cosmo, anche se il termine sembrerà troppo pretenzioso»⁶.

La trasformazione della superficie corrisponde ad una stratificazione di sensi e significati, la sedimentazione chiama l'ostensione, quasi che attraverso i successivi passaggi, l'uno all'altro necessari, sulla superficie ritmica della tela possa apparire il volto del tempo, una sorta di sindone vegetale, un volto che – nel tempo – continua a cambiare, rivelando sempre nuove sfumature d'espressione e sentimento, quel sentimento della natura di cui tutti, volenti o nolenti, siamo parte.

Ha ragione Fossati – sempre lui, forse l'interprete più acuto, più profondo, dell'arte di Renata Boero – quando afferma che le sue sono tele e non quadri e che «facendo pittura, non ha mai dipinto»⁷; ma si potrebbe rigirare la frase, togliendo la forma subordinata, e riconoscere che Renata non dipinge, ma fa pittura.

La sua centralità nell'atto pittorico si manifesta non solo nel potere di scelta che si riserva, ma anche nel controllo che mantiene sull'apparente casualità del processo e che non allenta in alcuna fase del lavoro. Le sue opere sono quindi il frutto di un caso in 'libertà vigilata', pre-determinato nelle sue linee essenziali e sempre ricondotto all'unità dell'ispirazione, alla personalità dell'artista che si è posta di fronte all'accidente naturale per imparare, per crescere, con attenzione, con rispetto ma senza paura. E allora Renata interviene nei *Cromogrammi* anche con lettere, parole, grafemi spesso appuntati ai margini, nei riquadri esterni, messaggi – rivolti a chi, se non a se stessa? – a volte incomprensibili, a volte illuminanti («therapia herbarum», si legge in una carta del 1974); perché non si accontenta di scoprire l'anima colorata di una forma e darle un corpo visivo; ha bisogno anche di farla propria, di ritesserne la trama, di segnarla con la propria storia. Per questo scrive sulle tele o carte con la sua grafia rotonda e continua, una scrittura-arabesco quasi indecifrabile ma mai insensata, un segno-disegno che non vuole raccontare nulla ma solo registrare caparbiamente la propria individualità e mettersi a colloquio con quella forma appena nata, accompagnarla e favorirla nella sua crescita.

E poi, a far emergere ancor più l'identità di queste opere che subito, al primo sguardo, si riconoscono come sue e che non potrebbero essere di nessun altro, valgono anche le minuscole, quasi impercettibili imperfezioni di cui ogni lavoro è ricco, l'ammiccare di una grinza che vorrebbe rompere il ritmo, la

provocazione di un'onda cromatica appena troppo piena, un accenno di possibile squilibrio e la ripresa, all'ultimo istante, del controllo: imperfezioni come segni dinamici, un qualcosa di vivo, che respira, che cambia, che rifiuta la stasi.

Ogni tentativo di catalogazione è vano di fronte a quest'arte, troppo ricca di intuizioni e suggestioni per poter essere incasellata, catturata una volta per tutte; ma fra i tanti possibili – e tutti carenti per difetto di attenzione o per eccesso di spiegazione – due soprattutto, a mio parere, vanno rifiutati: il primo, che odora di rigidi schieramenti per fortuna superati da decenni, è quello che la vorrebbe arruolare nel campo dell'arte astratta per la semplice ragione che qui non c'è figura, o, almeno, non c'è figura riconoscibile. Ed invece basta davvero poco per accorgersi che non c'è nulla di meno astratto di questa pittura raffinatissima, modulata sulle pause, sulle riprese e su nuovi silenzi, perchè in essa tutto è natura, immersione panica – nel suo doppio senso di originaria e totale – nel corpo stesso della natura. Il logos, che pure è per l'artista necessità altrettanto sentita, non sovrasta nè comprime in alcun caso l'impatto diretto con gli elementi naturali, il contatto fisico delle mani che si immergono nell'erba, nella terra, nell'acqua.

E poi mi sembra da respingere per Renata Boero il concetto di serialità. Va infatti distinto il concetto di arte seriale, valido nel contesto della società dei consumi e delle forme espressive che la riflettono dalla pop art ad oggi, da quello, molto più suggestivo, di variante: ecco, sì, le sue tele possono esser viste come varianti, modulazioni di un unico tema, un motivo di fondo da cui l'artista sa trarre accordi e spunti sorprendenti, in una sorta di 'improvvisazione' che è parente stretta di quella musicale. Ogni opera vale per sè, è frutto di un luogo e di un tempo interiori che, proprio in virtù dell'inarrestabile flusso vitale, dopo un solo attimo non sono più gli stessi e, quindi, da condizioni diverse creano opere diverse.

Si è detto della musica e del silenzio che abitano queste tele, ma non c'è contraddizione in questo, dal momento che ben si sa come la musica sia fatta di pause, di intervalli, e come questi siano altrettanto importanti dei suoni nel delineare la struttura musicale, un tessuto in cui il silenzio funge da trama ed i suoni rappresentano l'ordito, la variazione, l'identità.

Come scrive Sabino Chialà, monaco di Bose, «il silenzio è una via personale e pratica: è personale nel senso che ciascuno ha il suo itinerario; è pratica perché lo si comprende, realmente, solo facendone esperienza in un personale corpo a corpo»⁸. E Renata questo fa, ogni volta che è alle prese con un nuovo lavoro, vivendo dei suoi silenzi, di voci che restano sullo sfondo, di echi leggeri che portano parole lontane, nascoste nel profondo. Il suo è un silenzio tutto particolare, che si scontra con i cristalli di materia incastonati nella tela, si arruffa nelle grinze della carta e si distende, pacificato, in quel vuoto apparente che resta al centro di ogni porzione di spazio, quel «pallore» di cui parla Pier Paolo Pasolini in una riflessione spesso citata a proposito dei *Cromogrammi* di Renata

(«il liquido si spande tutto sugli orli, intenso, e, nel centro, resta un pallore, un vuoto...»⁹). È il silenzio discreto, appena velato degli acquerelli – ai quali, a ben guardare, molte di queste opere si avvicinano – carte appena accarezzate dall'acqua, ai cui margini restano granuli di pasta pittorica a restituire un palpito di materia, a suggerire la terza dimensione, mentre al centro si posa soltanto un velo trasparente di colore.

Ancora una riflessione, prima di chiudere. I *Cromogrammi*, figli del tempo, ne registrano i mutamenti, lo incalzano, lo subiscono in un'azione sia attiva (lo sviluppo e la maturazione dell'immagine dalle prime tele degli anni Settanta alle recenti *Germinazioni*) che passiva (il processo di 'riduzione' sensoriale a cui va soggetto il loro stesso corpo fisico). I *Cromogrammi* interpretano il proprio tempo personale e quello collettivo, lasciandosene a loro volta interpretare (è appena il caso di ricordare ancora la loro fondamentale componente sperimentale e concettuale): prima come opere neo-dada prossime al "nouveau réalisme"; poi come installazioni al limite della performance; più tardi, in una stagione più scopertamente intimista, come pagine di diario (osserva Marco Meneguzzo che quello di Renata è «un pensiero vissuto, e non soltanto pensato»¹⁰); e ancora come feticci di arte antropologica, o declinazione tutt'affatto personale del cosiddetto "ritorno alla pittura", o schermi di energia pura, o reliquie di una metamorfosi...

Il filtro del tempo, dunque, con valore soggettivo: il tempo che filtra ogni vita, ogni cosa; e con valore oggettivo: il tempo che viene filtrato (distillato nel silenzio, condensato nelle tracce di materia) dall'intervento dell'artista: un lavoro, questo di Renata, che di certo può vantare nella sua genealogia la tela di Penelope, allegoria senza pari del tempo che avanza, ritorna e si arrotola su sé stesso, di nuovo si distende, rivelando nelle sue pieghe fenomeni, accidenti e ricchezze dell'esistere.

¹ Cfr. Giovanni SEMERANO, *Le origini della cultura europea. Vol. II – Dizionari etimologici. Basi semitiche delle lingue indoeuropee***, Firenze, Holschki, 1994, p. 558: la definizione si riferisce, come è facile comprendere, al verbo greco “grafo” – scrivo – da cui “gramma” – scrittura.

² Cfr. Paolo FOSSATI, *Renata Boero*, Ravenna, Essegi, 1997, p. 19.

³ È Giorgio Verzotti, a ricordare che «Boero costruisce la materia pittorica ricorrendo alle erbe, alle radici, ai pigmenti naturali così come la tradizione ha insegnato. Una tradizione letteralmente povera, legata a pratiche creative e devozionali. Con questi pigmenti vegetali erano dipinti gli stendardi sacri delle processioni popolari...» (ID., *Renata Boero*, “Artefactum”, Anversa, 1986).

⁴ Cfr. Marisa VESCOVO, *De sensu rerum e magia*, Bologna, Edizioni Fabjbasaglia, 1979 (qui ripubblicato a pp. 98-99), dove si trova anche una stringente dichiarazione dell’artista sui motivi e i modi della sua ricerca estetica: «...mi sono avvicinata senza la retorica dei sentimenti o la nostalgia del tempo perduto o la decadente aspirazione ad un mondo lontano e primitivo, proprio alle “cose” della natura, alle erbe, alle terre, agli odori, ai colori di esse, ed ho vissuto insieme ad esse, ora dopo ora, la sorprendente vicenda delle trasformazioni...».

⁵ Cfr. Renata BOERO, *Raccontare, raccontarsi. Conversazione con Maria Petrosino*, pubblicata in P. Fossati, cit., p. 52.

⁶ Cfr. Renata BOERO, *ibidem*, p. 29.

⁷ Cfr. P. FOSSATI, *ibidem*, p. 24.

⁸ Cfr. Sabino CHILÀ, *Silenzi. Ombre e luci del tacere*, Magnano, Comunità di Bose, Edizioni Qiqajon, 2010, p. 8.

⁹ Cfr. Pier Paolo PASOLINI, *Colori? Chiamali colori...Non so...*, in *Renata Boero. Cromogrammi*, Sarzana, Edizioni Cardelli&Fontana, 2007, p. 61.

¹⁰ Cfr. Marco MENEGUZZO, *Per Renata Boero*, “Synergon”, Bruxelles, 1986.