

IMMAGINI A DUE FACCE

di Lorenza Miretti

Ogni oggetto artistico va pensato come parte integrante di una grande ragnatela: una sorta di albero genealogico costellato di legami di sangue o acquisiti, uniti a parentele di adozione e figli, o genitori, ripudiati. Con questa immagine davanti agli occhi - attraverso la quale possiamo riassumere interi decenni di studi sull'arte (figurativa o letteraria indistintamente), sulla sua origine e la sua ricezione (se vogliamo fare dei nomi, bastino quelli di Michail Bachtin a Roberto Longhi) - dobbiamo pensare alle opere di Clara Ghelli presentate in questa occasione. Immerse in un lasso temporale che abbraccia passato, presente e futuro, esse ci rimandano all'intera produzione dell'artista, alla sua poetica ed alla sua ricerca non risolte in pedissequa ripetizione dei suoi moduli d'origine ma in una trasformazione continua di questi stessi, come sollecitati da impulsi esterni sempre diversi: pensiamo allora agli Alberi del '91, alle Fluttuazioni lunari del '94, al ciclo delle Emergenze del '96 ed a L'urlo di quest'ultimo anno.

Troviamo qui una scelta delle opere "storiche" che in un percorso diacronico rivelano i momenti salienti della produzione della pittrice (raggruppati in catalogo nella parte sottotitolata Le forme) ed un più ampio gruppo di lavori degli ultimissimi anni (la sezione I volti) che testimoniano i risultati delle ricerche più recenti. Così passato (Le forme) e presente (I volti) ci appaiono davvero come le due facce, le due diverse facce, di una stessa poetica (ed ironicamente di un medesimo catalogo) che già ci proiettano verso il futuro con un assaggio di opere ancora "fresche di colore" (Meditazione i, 2002).

Questa duplice temporalità viene in Clara Ghelli ampliata da un ulteriore profondo dualismo che investe il procedimento narrativo utilizzato per "raccontare" gli oggetti. All'origine del suo percorso, l'artista ha ritratto sulle sue tele una natura non descritta con abbandono e gusto del particolare, ma sintetizzata in forme primarie, in foreste delle quali si distinguono solo le verticali dei tronchi o le masse sferiche delle cime, quando, addirittura, non si vedono sospese in uno spazio, apparentemente vuoto, tracce ondulate a segnalare espressionisticamente le forme naturali ridotte a presenze in-naturali affidate al colore (Alberi, 1991). E ben sono stati rammentati in questo caso i nomi illustri di Kandinsky e Franz Marc. Poi, nei primi anni novanta, questa natura "spazializzata" ha raggiunto risultati estremi dimettendo ogni semblante naturale a favore di quello spaziale. Non si riconosce più alcuna figurazione nelle tele di Clara ora totalmente assorbite da giochi spaziali atti ad accentuare il dato espressionistico di un gesto che dinamizza anche il colore e dà senso alle sopravvissute forme. Ora predominano i cerchi dai contorni più o meno frantumati ma sempre chiaramente riconoscibili (Fluttuazioni lunari), oppure le tele si presentano suddivise in riquadri fortemente geometrizzati (quadrati o rettangoli) al cui interno si dà libero sfogo alle modalità espressive più impulsive, meno rigorose e ragionate.

I fili della nostra ragnatela ideale ci portano in questo caso a quelle suggestioni informali in cui la totale libertà gestuale (quella che fu di Pollock o di Vedova) comincia a ricompattarsi in più razionali unità compositive (Verso Io spazio). E ben si riconoscono i legami con certe ricerche degli anni sessanta del bolognese Mario Nanni.

Ma non finisce il decennio che già lo spazio della tela si suddivide ulteriormente: non più un quadro nel quadro, ma uno nell'altro e nell'altro ancora con quest'ultimo dominato da pennellate che si ricompongono in una nuova figuratività. In volti costruiti per accumulazione delle singole parti come se l'artista avesse tra le mani i moduli geometricamente rigidi dell'intramontabile Lego, compagno di tante infanzie, e non la duttile e setosa punta del pennello, capace di plastiche morbidezze distese sulla superficie. La libertà informale si è mutata in sintesi futurista di boccioniana ascendenza.

Lo spessore più propriamente infantile si fa, poi, ancora più esplicito quando questi volti lasciano il posto a brandelli di sequenze d'animazione strappate ai cartoon. Piccole sequenze fumettistiche che rimandano direttamente, da un lato, ad un'infanzia disneyana, dall'altro ad una maturità da pop art,

con i padri del movimento - Lichtenstein e Warhol (ma non dimentichiamo anche l'italiano Adami) - quali numi tutelari. Così, le dolci e ben note immagini di Biancaneve e Cenerentola, riemergenti dal passato dell'artista, s'incontrano e si scambiano con i volti quasi contemporanei già presenti nelle tele dei due artisti americani. Come i pittori pop, Clara seleziona i particolari e li ingrandisce riproducendoli a mano con notevole perizia grafica, ma da essi si distingue per una sua propria peculiarità.

Intendiamoci, questi quadri possono essere interpretati come una sorta di matrioska bidimensionale: una cornice, spesso dipinta con colori estremamente tenui tanto da sembrare un passepartout, delimita un primo spazio pittorico contenete un'altra finestra, spesso più piccola ed in posizione laterale.

Lasciamo da parte la cornice, lasciamo da parte anche quest'ultima finestra (con i fumetti di cui abbiamo parlato) e concentriamoci sulla prima immagine contornata dal passepartout. In essa dominano sempre forme astratte: composizioni cubiste, per la volumetria, e futuriste per l'intersecarsi di diagonali atte ad imprimere movimento, composizioni che sono le eredi dirette di quella natura ridotta a volumetrie semplici che abbiamo poi visto mutarsi in espressionismo informale.

Siamo di fronte ad una sorta di fase embrionale nella quale la figura (i volti o i cartoon) non si è ancora formata nelle sue parti, non si è ancora razionalizzata. Questo è il regno della forma pura e del colore svincolati da ogni volontà rappresentativa insita nelle immagini figurative. Ma proprio il colore funge da collante dell'intera composizione poiché, pur essendo steso in campiture ampie e piatte nei cartoon e sfumato, quasi "sfilacciato", nella zona astratta, non muta quasi mai il timbro tonale dando all'opera un'evidente unità di fondo. Così, ad una più attenta osservazione, i due spazi si rivelano le due facce di una medesima immagine: scorporata, frantumata, come priva di senso da un lato, razionalizzata ed immediatamente fruibile nella sua semplicità descrittiva (e non a caso il cartoon è un'immagine senza spessore, senza ombreggiature) dall'altro. In questi quadri si fronteggiano la parte razionale e quella irrazionale dell'arte; qui riconosciamo l'origine e la risoluzione definitiva della figura; qui sono lo yin e lo yang della pittura.