

## Le tavole dei segni che si biforcano

"L'arte è un'avventura sconosciuta in un territorio sconosciuto."

— Mark Rothko

Pare opportuno partire da molto lontano: uno dei miti fondativi della pittura, riportato da Erodoto, narra la storia di una giovane coppia di innamorati costretta, suo malgrado, a separarsi. Nel timore di perdere per sempre l'immagine dell'amato, la donna decide di tracciare il profilo della sua ombra. Lo ritrae—con un gesto istintivo e carico di significato—sul lato di una tomba, servendosi della punta annerita di un bastone. Così, spera di conservarne il ricordo con maggiore nitidezza quando lui sarà lontano, in guerra, e il vuoto della sua assenza si farà incolmabile.

Fin dagli albori, dunque, l'arte assolve a un compito vitale: preservare la memoria delle cose che amiamo o abbiamo amato, anche quando esse cessano di esistere. Come la luce di stelle ormai spente, l'arte continua a brillare, sopravvivendo alla dissoluzione della sua fonte.

Da un punto di vista scientifico, la memoria è la capacità—comune a molti organismi, non solo all'uomo—di conservare traccia, più o meno duratura, degli stimoli sperimentati e delle relative risposte. Ma in entrambi i casi essa risponde a un'esigenza primaria: trattenere e custodire dentro di sé fatti, emozioni e impressioni sensoriali, altrimenti destinate a un'esistenza effimera.

Il lavoro sulle fonti e sulla comprensione del passato si configura, il più delle volte, come uno strumento per fare memoria. Ma la

memoria stessa è una delle fonti con cui si costruisce la storia: ne è, in un certo senso, il precipitato, il residuo essenziale.

Da qui sorgono due domande fondamentali: come possiamo trattenere la memoria di un'esperienza che non abbiamo vissuto in prima persona? E quali aspetti di quell'esperienza possiamo realmente assimilare e riproporre in nuove vesti?

Questi interrogativi toccano i temi del citazionismo, dei d'après, e, in particolare, alcuni dei nuclei concettuali della mostra NIGRA LUX, ospitata nelle sale dello Spazio 104 di Bergamo.

Essa rappresenta la sintesi più recente della ricerca artistica—e anche pedagogica—di Tiziano Chiaretti, segnando un punto cruciale del suo percorso.

È dunque opportuno approfondire i presupposti estetici, i riferimenti diretti presenti nelle opere e, più in generale, l'intera installazione, perché in questo modo si configura l'apparato allestito presso il centro culturale bergamasco.

Chiaretti è un artista espressione dell'astrazione geometrica e dell'espressionismo astratto—un ossimoro solo apparente—che si muove nel solco dei grandi maestri del Rinascimento e del '900.

Non è propriamente un pittore astratto-geometrico, né tantomeno un fauve: ma le sue opere vanno osservate considerando simultaneamente queste due polarità; sapendo che entrambe delineano un universo concreto e reale, nel quale l'artista si muove raccontando il suo personale viaggio verso lo spazio di un universo astratto, dove l'emozione è trattenuta a stento, cristallizzata in un fuoco ghiacciato che riemerge, con eleganza e ardore, in ogni tavola.

I paesaggi di queste tavole sono luoghi di un altro mondo, regolati dall'artista secondo leggi proprie. Il cosmo di Chiaretti è un regno di luce, colori primari e stratificazioni storiche; una dimora spaziale

inquieta e smisurata, simile a quella teorizzata da Einstein e Hubble ormai un secolo fa.

Il rigore quasi matematico dell'impianto compositivo si traduce in segni di vario stile e ritmo, che si moltiplicano fino a formare configurazioni astratte di estrema eleganza: austeri reticolati che risplendono sullo sfondo oscuro dell'inconoscibile. Intrecci complessi, ricami logici inafferrabili, che testimoniano l'incommensurabile sostanza dello spazio.

E, d'un tratto, nell'obbligata fisicità della pittura, irrompe la logica, il raziocinio, attraverso una serie di rimandi storici fortemente evocativi, caratteristici di tutte le opere in mostra.

In questo replicato gioco di specchi riecheggia la riflessione gnoseologica che l'arte occidentale indaga almeno dal Medioevo; e di questo vento filosofico si avverte un'eco nelle profondità vorticosi delle opere di Chiaretti.

Da questa antica tradizione Chiaretti eredita anche una certa affabulazione magica: il suo repertorio, apparentemente asettico—fatto di schemi geometrici, gesti e tracce—funziona in realtà come un insieme di nuclei narrativi, pronti a intrecciarsi sotto i nostri sguardi, creando e decreando strutture mobili.

La citazione, che tanta parte occupa di queste opere, permette di accedere—attraverso la nominazione—a un passato che non è stato vissuto direttamente e che proprio per questo, non può essere definito propriamente passato, ma resta, in qualche modo, *presente*.

Sebbene dominate dalla gamma dei neri e dei grigi, le tavole risultano sorprendentemente cangianti grazie alla componente metallica e adamantina della grafite. Questi bagliori di luce dialogano con il nero cupo e opaco del carbone, lo stesso pigmento usato, per una singolare coincidenza, dalla giovane donna nel mito delle origini.

Chiaretti nutre un profondo interesse per la pedagogia e i suoi riflessi psicologici, ma solo in minima parte le sue scoperte relazionali appaiono nei lavori qui esposti.

Per lui, indagine interiore e arte, arte e indagine delle relazioni, sono un unico campo semantico, da esplorare con linguaggi formali diversi, ma entrambi essenziali nella sua ricerca.

Così la pittura di Chiaretti solleva due interrogativi: è un pittore o un pedagogista? E, concesso che sia un pittore, la sua arte appartiene all'astrattismo o alla figurazione (nel senso di una raffigurazione delle emozioni)?

Di fatto, egli dipinge in modo figurativo e realistico, ma rappresentando ambienti mentali.

La prima questione ripropone un'antica disputa, che con Chiaretti diventa ancora più complessa: la pittura è una espressione complessa la cui trama è psicologica?

Chiaretti, infatti, utilizza il linguaggio pittorico per raccontare eventi e storie di natura emotiva, e in questo senso la psicologia è, insieme alla pittura, il vero *medium*.

La seconda riguarda la proiezione dei quadri e della loro filiazione—la storia dell'arte—su uno sfondo universale.

Egli immagina nei suoi lavori un universo fondato sull'arte umana; ma questo è possibile? E cosa potrebbe esserci di più fantastico, illogico e, al tempo stesso, scandaloso di simile affermazione? Soprattutto se si tratta di un'affermazione pedagogica!

Artista o insegnante dunque? Seguendo l'approccio di Marcel Duchamp, che supera l'entificazione della pedagogia, della narrativa, della psicologia e dell'insegnamento, integrandole nei sistemi comunicativi della nostra cultura, dovremmo riformulare la domanda: è possibile insegnare l'arte?

La risposta può essere precisa: quando mi occupo di “arte”, come nel caso di Tiziano Chiaretti, questa inevitabilmente finirà per diventare *anche* un momento pedagogico; più difficile che accada il contrario.

Le opere sono tutte provviste di un titolo che rimanda ad una loro maggiore definizione semantica; considerando gli omaggi nel loro insieme possiamo trovare alcune curiosità: l'autore più antico citato è Piero della Francesca mentre i più recenti, Davide Boriani e Grazia Varisco, sono ancora in vita.

L'area geografica di riferimento è l'occidente, europeo e americano, con la sola eccezione parzialmente significativa di Hokusay. Agli artisti si accompagnano anche un filosofo, Didi Huberman, movimenti come la Gestalt e alcuni “concetti”: Humanitatem, Ratio e Motus.

L'uso dei nomi latini, utilizzato anche nella forma *pro* Albers, *pro* Mondrian, *pro* Van Gogh etc... è inteso ad allargare la definizione temporale dell'omaggio, in una prospettiva secolare evinta dal frangente quotidiano.

Il lavoro di Chiaretti si arricchisce della riflessione sulla forma e sullo spazio, anche con un approfondimento delle teorie percettive del Gruppo T; qui si iscrive la predisposizione ad omaggiare Victor Vasarely e M.C. Escher, in particolare per la loro esplorazione della tridimensionalità e del dinamismo visivo.

Ma il pensiero si rivolge anche a Piet Mondrian, il cui rigore compositivo, quasi assoluto, fornisce un'importante supporto “pratico” alla strutturazione dello spazio emotivo di Chiaretti.

Il nero in queste tavole si carica di un'intensità emotiva che risente in parte del silenzioso lirismo di Rothko e del gesto espressivo di Hartung, dove il pigmento diventa vibrazione, segno e ferita.

È il nero del Quadrato di Malevič, che annichilisce la rappresentazione per aprirsi alla pura idea pittorica; ma anche il nero di Leonardo da Vinci, il cui sfumato rende il buio vibrante di mistero divino e profondità atmosferica.

Nel corpus di NIGRA LUX il nero non è mai uniforme: è stratificato in un dialogo continuo tra luce e ombra, tra geometria e gesto. La sua relazione con la Gestalt è evidente: chi guarda non percepisce il nero come un'entità definitiva, ma come un campo instabile, in cui la figura si fonde con lo sfondo in un incessante slittamento percettivo.

Ma la continuità della lettura delle tavole subisce un ulteriore sussulto se includiamo nello sguardo dello spettatore il pensiero di Jacques Derrida, tra le fonti esplicitamente nominate da Chiaretti.

Il filosofo franco-algerino utilizzava la forma retorica dell'ossimoro (luce/tenebra - presenza/assenza-visibile/invisibile) per individuare nuove increspature nel significato *di fondo*, le forme nascoste di ciò che sfugge ad un sistema binario.

Queste sono alcuni tra i pensieri più ambiziosi e profondi che circolano tra i quadri della serie.

Rimandi colti a cui Chiaretti aggiunge un'originale narrazione del tempo, in un gioco di stratificazioni e rimandi; ed è qui che emerge la memoria di Maria Lai e della sua idea di tessitura visiva, di traccia e memoria.

Non si possono ignorare, infine, i riferimenti alla pittura di Hokusai, che con pochi segni evoca mondi interi, o la poetica divisionista di Giuseppe Pellizza da Volpedo, dove il nero non è mai un monolite, ma un mosaico di vibrazioni cromatiche.

C'è anche un'eco della luce radente, e dovremmo dire *divina*, di Piero della Francesca.

In definitiva, la ricerca artistica di Chiaretti non si esaurisce nel campo visivo, ma si alimenta di una rete complessa di riferimenti storici e percettivi.

Fortunato Chiaretti ad avere tante idee! E di essere capace di spiegarci come un nero possa diventare simbolo dell'incommensurabile; dell'attimo che precede e accompagna la creazione, oltre che della sintesi del pensiero concettuale che da sempre attraversa la Storia delle donne e degl'uomini.

CR