



Gorza Rambaudi Saroni

La Galleria del Ponte per tre anniversari

testi di: Ettore Ghinassi, Pino Mantovani, Gianni Romani

Inaugurazione venerdì 27 maggio 2011 ore 18

Fino al 2 luglio 2011

Galleria del Ponte - 10131 Torino - Corso Moncalieri, 3 (Gran Madre) - Tel. e Fax 011.8193233
info@galleriadelponte.it - www.galleriadelponte.it

La Galleria del Ponte per tre anniversari: Piero Rambaudi (1906-1991), Sergio Saroni (1934-1991), Gino Gorza (1923-2001). Tristi quando restino celebrazioni di perdite irrevocabili, gli anniversari possono diventare felici opportunità per rinvigorire memorie, rinnovare presenze affievolite.

Temi della mostra, alcuni pittori importanti che l'attualità sembra aver smarrito (ma ne resiste eco profonda); un'epoca che appare remota (ma orgogliosa della propria differenza); un'arte segnata da laica devozione e sobria esemplarità; una intelligenza curiosa e rigorosa che ancora scommette sull'evidenza muta dell'immagine. Sullo sfondo, la cultura di una città senza vergogna aristocratica.

“Con l'occhio perso nella gòrgone il suonatore di polmone accompagna a ritmo i polpastrelli, ondeggia sulle reni come incollato a una zattera. Guarda lo spartito come toccherebbe uno scivolo, ma seguendo la memoria dello strumento. Osservo il movimento delle ciglia, la pupilla disegna grafi, insegue quali spostamenti. Una cinesica intensa e indecifrabile, una mimica conseguente per invasamento, attentissima a imitare i suoni.

A rendere calamita un supporto è certamente l'idea che una fantasima possa darsi in posa, tangibilmente mettersi a fronte per monumento di sé. Supporre di imprimere una larva è una scommessa con genitivi e possessivi, con preposizioni passaporto, frontiere di tempo e di luogo.

Dunque un gesticolare (ridotto per conoscenza di scorci)... insensato come la fatica. Primo tessitore sto lavorando a telaio. Sto scuoiando un cibo provo una amalgama.

La fossa tra mano e supporto ne è testimone: che il manufatto è invisibile, un buco nell'aria. Il supporto risponde a suo modo: arazzo, labirinto, calpestato. Ha setacciato gli urti e riflette di molta meccanica come un muro rimanda suoni o il morto confida al calco

qualcosa di sé. Non ha più somiglianza con la fatica o con il piacere, sì con una fantasima incombente e fuggente per quanto mi sembra poter ricordare dell'intrusione dei tigli, quando mandano facce sui Quattro Cantoni.”

tratto da:

Gino Gorza, “Corpo umano”, Torino 1981

GINO GORZA

ASTRATTO GINO

“La musica, gli stati di felicità, la mitologia, i volti scolpiti dal tempo, certi crepuscoli e certi luoghi, vogliono dirci qualcosa, o qualcosa dissero che non avremmo dovuto perdere, o stanno per dire qualcosa; questa imminenza di una rivelazione, che non si produce, è, forse, il fatto estetico.”

(J. L. Borges; Altre Inquisizioni)

OPERE DAL 1966 AL 1980

Questo breve racconto di una fase particolare e poco studiata della lunga vicenda artistica di Gino Gorza incomincia con una declinazione temporale necessaria, in ragione di una coincidenza ingannevole. Gorza apre la sua stagione minimalista (ma si prenda il termine con cautela e come indicazione provvisoria) nel 1966. E il 1966 non è un anno qualsiasi. È l'anno ufficiale di nascita di una tendenza che fino ad allora, nella prima metà della decade, era stata accolta soltanto nelle gallerie private, e senza grande risalto se non per il pubblico dei conoscitori.

I protagonisti di quella che avrà nome: Minimal Art - Dan Flavin, Sol Lewitt, Donald Judd, Robert Morris, Carl Andre - esposero le loro esangui opere euclidee, anti-espressive (o in-espressive) al Jewish

Museum di New York, in una mostra, firmata da Kynaston McShine, che già nel titolo: Primary Structures, dichiarava l'aspirazione a un riduzionismo radicale, alla sterilizzazione emotiva, all'incontaminato e terribile universo degli archetipi platonici La Minimal Art - che aveva raccolto il testimone della “Post Painterly Abstraction (da Mark Rothko a Barnett Newman) e soprattutto dei “black paintings” di Frank Stella - usciva allo scoperto, ma con un successo contrastato.

Clement Greenberg - il critico profeta dell'Espressionismo Astratto - l'accusò di arido concettualismo, di contrapporre l'Idea all'esecuzione, di svilire l'opera d'arte abbassandola al rango delle arti minori, a mero oggetto di design.

La critica di Greenberg coglieva nel segno e tuttavia non faceva altro che rimproverare ai minimalisti il loro stesso programma, ciò che proclamavano e teorizzavano: l'espulsione di ogni carattere personale (l'impronta, lo stile, la marca espressiva, la connotazione psicologica), la decontaminazione da ogni traccia semantica, l'impermeabilità all'interpretazione.

Concepita come struttura di relazioni interne - entro un repertorio limitato di operazioni e forme elementari - l'opera minimalista mirava solo ad atti-

vare processi visivi. I suoi confini: i dati immediati della percezione. Il suo statuto: la dichiarazione di Frank Stella, uno dei precursori, rilasciata in una intervista qualche anno prima: “Il mio dipinto si basa sul fatto che solo ciò che si può vedere esiste veramente. È veramente un oggetto. Ciò che vorrei che tutti ricavassero dai miei quadri (...) è la certezza di poter vedere l'idea nella sua interezza senza confusione. Quello che vedi è quello che veramente vedi”.

Ritorno a Gino Gorza, e mi preme dire subito che la coincidenza temporale non deve suggerire un suo tempestivo aggiornamento alle notizie d'oltreoceano. Recano la stessa data (1966) le ultime opere del primo ciclo delle “paste alte” e opere che preludono ai “purovisibili” del 67/68. Nel confronto è evidente una transizione lenta, per gradi e generazione interna.

In “Ala”, “Iris”, “Medaglia”, “Lievito” confluisce e si tempera - vorrei dire: si raffredda, se non temessi il richiamo all'ipotermia di un formalismo ottuso - la ricerca di un rapporto simbiotico tra corpo-occhio-materia-supporto che nelle opere precedenti non si esauriva nella mera pulsione gestuale, o nella rigidità di uno schema ripetibile. Già nelle “paste alte” la vocazione informale è a misura dell'estensione del corpo alla parola (e della parola al corpo),

legame segreto che è forse il vero centro generativo del suo immaginario. Plasmando l'amalgama di stucco e bianco di zinco, disegnando grafi, accordando all'occhio la discordia dei tracciati (“una cinesica intensa e indecifrabile, una mimica conseguente per invasamento, attentissima a decifrare i suoni”) la mano attinge alla memoria del corpo accenti sensoriali ai quali è lecito dare nome: ora “Mantide”, ora “Guerra di bambù”, ora “Gabbiano”, “Porta d'Herme”, “Nido di locuste”.

Non si tratta di figuratività latente, né di una soggettività che simula avventure nelle regioni del profondo (consueto travisamento corrivo dell'Informale. il quadro non interrompe il suo mutismo: “ciò che l'oggetto imprigiona è in qualche modo vietato ed esposto”. C'è un flusso sotterraneo che unisce corpo e parola, corpo e suono, che la mano vede (ascolta) e nasconde, porta alla luce, dissemina e cancella, trattenendo appena quella che Barthes avrebbe chiamato “una respirazione, una aerazione emotiva”. I nomi - o “quasi nomi” - non offrono l'ormeggio sicuro di un significato gravido di simboli. Non sono altro che le voci di ingresso in una costellazione di significanti, in un luogo di transiti, contati, accadimenti, risvegli a innesco di pulsazioni percettive, sonoro-tattili, visio-tattili.

GINO GORZA

GINO GORZA

Meglio di me, Gorza stesso in “Corpo umano”: “I suoni organizzati illustrano regole ma non necessariamente esprimono regole o intese. La voce ‘scopolopendra’ mi disegna un aracnide pigro e furtivo (simili la spinosità della lisca o i rami del fulmine). Un suono un aracnide un grafico una spina una folgore in un suono, in una spina, in un grafico...

Il pennino dipinge la parola ‘luna’. Non la notazione della pronuncia ma la capsula di un gesto. Di un suono, di un corpo natante che attraversa suono e atto (...)

Ora, per vicinanza e ingrandimento, mi si cancella quel che sia forma di luna. Che cosa dipinga questa parola”. Mi accorgo adesso di aver percorso intera la distanza che separa il *minimalismo* di Gino Gorza dal Minimalismo degli artisti americani, predicatori di una retorica della primarietà contro la retorica dell’espressione.

“Foglia” - prima dei *purovisibili* o *visiotattili* - ha materia di fiato, di soffio. Del disco dimezzato che affiora sotto la pelle “albina” del supporto, la “tintura della luce” solleva i lembi, li fa crepitare, prepara l’incantesimo imminente del volo.

Nel purovisibilismo dei “Bivalve” - generati da geometrie non-euclidee - lo splendore minerale della forma custodisce la germinazione flagrante di

“Medaglia”, di “Lievito”. In realtà i Bivalve sono meno architetture di *forme* che architetture di *forze* in azione. Sono strutture di origine organica. Artifici di vite estinte, enigmi del caso e della necessità, sembrano ancora avere memoria del Tempo e del respiro.

“Non ho mai saputo se i Bivalve fossero corpi ritrovati o loro figura debole, fossero mascelle o sigilli, ali o gusci. Simulassero originati di sotterra o acqua approdati all’aridità del chiaro, o non fossero invece figure emigrate da una chiarezza intraducibile. Accerchiamenti di una macchia, o un’ombra dischiusa. Ogni assegnazione è consentita nel tempo che li accompagna nel venire a progetto. Forse, semplicemente, e ancora, una versione degli opposti: il cielo arato e la sarcofagia. Dormiente.”

Dopo i Bivalve (1968/70), “Specchio” (1971); “Pagina” (1973); “Cielo arato” (1974); “Trilogia della luce” (1978) scandiscono la progressiva l’estinzione del visibile, ora riducendolo a puro gradiente luminoso (“Tre luci” 1974), ora lasciandolo riemergere dall’assorbimento del nero sulla soglia di “contatto dell’apparizione e della cecità” in “Latente/ Presente” (1973). Fino all’estinzione totale di: “Invisibile” (1980) - il punto estremo del suo minimalismo - ove l’oro della cornice lignea, chiusa nei plexi, timbra la luce del vuoto interno che sigilla.

Convengo con Gorza che “il vuoto, come il silenzio, non è rassicurante. Entro il suo recinto regale, quel vuoto condensa tutto l’invisibile che mi circonda, permea il mio sguardo, ne certifica l’aleatorietà congenita. E mi squieta. Nondimeno, principio e condizione del vedere, esso è anche principio e condizione della pittura. È il primo predicato di ciò che, “nella fossa tra mano e supporto”, può manifestarsi, ergersi all’improvviso, all’insaputa dell’autore: nell’imminenza della catastrofe, “una fantasma” che si dà “in posa”, un incidente che si espande e dilata nella messa a fuoco. Erroneamente la chiamiamo *opera*.

Può allora accadere, nell’occhio ancorato alla sua miopia, che sulla destra appaia “immersa una medusa. Se non medusa un astro; oppure, in corsa, una chioma incendiaria di pannocchia. Per vento la prora e la Nike, nell’aria l’imponderabilità della luce.

Per quel mezzo il venire di una bianchezza. “Siamo già nella temperatura delle “Ubiquità” e dei “Lutti”, all’ultima transizione, al nuovo ciclo delle “paste alte”. Le chiamerò Mitogrammi, “una scrittura iconica di cui il tempo ha disperso il codice e la cifra”. Prima, la stupefacente serie delle sete, trame di luce nera, drappi ed effigi funebri. Il suo lavoro più intimo e commovente, insieme consolatorio e segretamente disperato.

Non posso chiudere questo tributo a Gino Gorza senza invitare i visitatori a leggere la pagina più bella che mai sia stata scritta sulla fenomenologia dell’opera d’arte. Ho pregato Stefano Testa, che questa mostra ha curato e fortemente voluto. Di inserirla come epigrafe della sua presentazione.

Ettore Ghinassi

Gino Gorza e Valerio Ricetto alla Galleria del Ponte





Gino Gorza - *Dove*, 1977 - inchiostro serigrafico su seta - 35 x 98 cm



Gino Gorza - *S.T.*, 1977/80 - inchiostro serigrafico su seta - 28 x 30 cm

PIERO RAMBAUDI

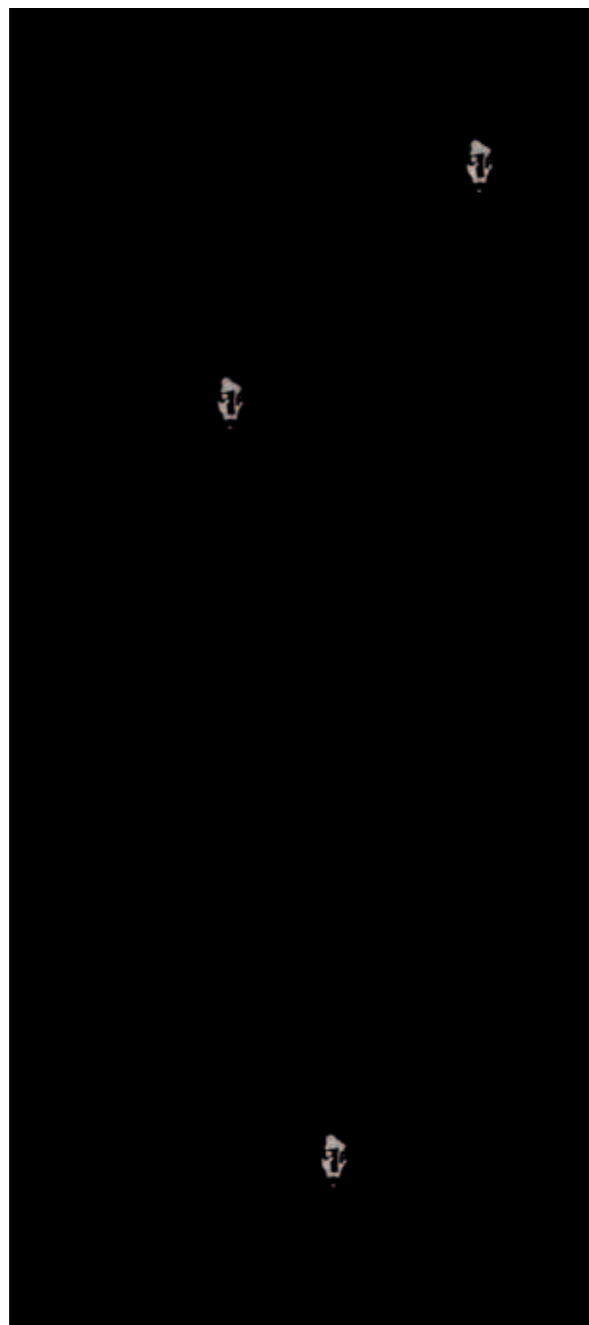
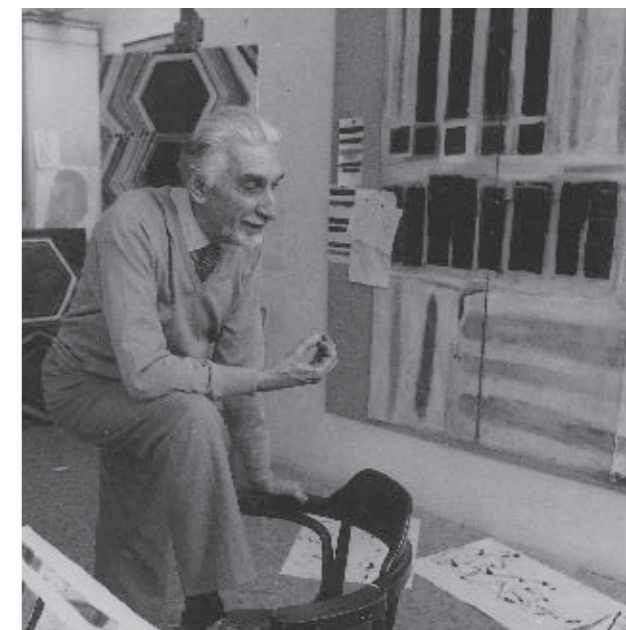
RITRATTO

Quando nel 1980 l'ho conosciuto di persona, Piero Rambaudi aveva già 74 anni ma era lucido e vitale. Sopportava i problemi d'ernia e non so che altro con stoicismo, come sopportava il mondo, il lavoro e l'arte che gli era capitata. Atleta di fondo, da giovane e per sempre, ebbe di natura fiato e resistenza; applicò l'intelletto a trovare ritmi giusti, scartando accelerazioni e decelerazioni improvvise.

Fu parsimonioso sia nel cibo che nell'arte, non per avarizia né per schifiloso atteggiamento, ma perché suo progetto fu di tenere insieme tutto, in ordine chiaro implacabile. Occasione del nostro incontro, una mostra sugli anni Cinquanta a Torino, modesta esercitazione didattica per l'Accademia, dove avevo appena iniziato ad insegnare Critica d'Arte. Fu disponibilissimo per ore, in successive giornate; prima nel luminoso soggiorno a picco sul Po, con un piano a coda e poche opere proprie in evidenza (in posizione privilegiata un dipinto dell'amico Gliha); solo più tardi nello studio-archivio, funzionale, ordinato. Faceva gli onori di casa la moglie, una deliziosa signora che cercava di addolcire l'austerità della situazione. Bianca, gentile, sorridente (era stata una pianista di vaglia), mi ricordava la madre di una mia cara amica, svizzera pure lei. Rambaudi - non l'avrei mai chiamato Piero - era un

bell'uomo, di portamento aristocratico, alto e magro, il volto caratterizzato da un barba corta e squadrata, da un naso importante, una bocca abbastanza larga e sottile sotto i baffi scarsi, gli occhi ironici anzi leggermente mefistofelici ma senza malizia, la fronte alta con la massa morbida dei capelli all'indietro. Dopo la mostra, mi regalò un gran pastello facendo-

Piero Rambaudi nello studio



Gino Gorza - *Ubiquità*, 1980 ca. - plexiglas nero con inchiostri (visi di Malvina) - 131 x 58 cm ogni pezzo

PIERO RAMBAUDI

melo scegliere fra quelli esposti - era uno studio per “Viaggio sul fiume” del '55 - e la serie intera delle xilografie. Non tanto per generosità - non era comunque geloso dei singoli lavori - quanto perché era solito rendere partecipi coloro che riteneva avessero inteso il suo impegno. Aveva un senso molto forte del presente.

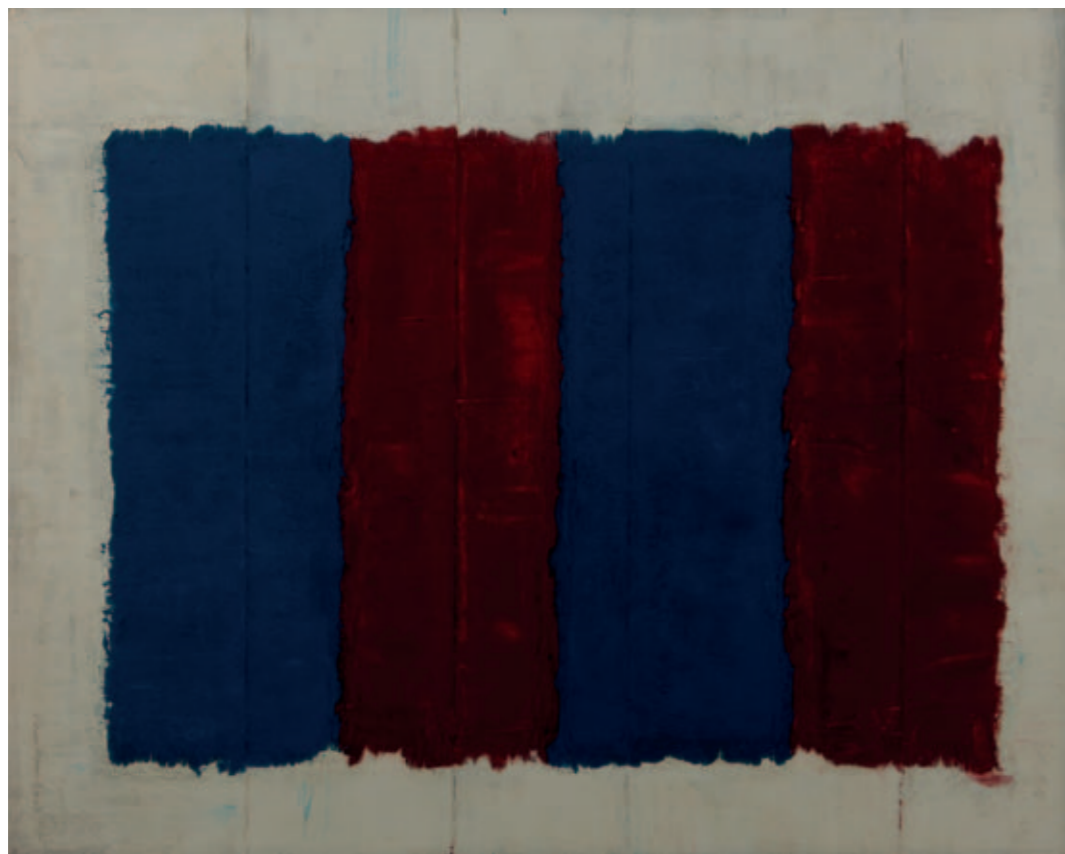
Le mostre gli servivano a documentare l'identità compatta e articolata di una ricerca sempre viva; ma, anche quando avevano ampiezza di antologiche, erano incentrate sull'attualità e quindi tutto il resto era ricondotto all'ultima produzione e ai nuovi significati. Non c'era critico - nemmeno Fossati - che riuscisse a fargli cambiare idea; io stesso costatai subito che gli incontri non potevano essere impostati come discussione aperta, erano invece sostanzialmente dei monologhi. Non perché volesse prevaricare, ma per l'inesorabile, per così dire lapalissiana struttura del suo discorso. Era così e non poteva essere diversamente, in quanto la verità non concede alternative: la sua verità - di questo aveva granitica certezza - era misurata con metodo scientifico e fondata su modello matematico. Aveva fatto in tempo ad incontrare Bistolfi e Klee, dai quali aveva appreso che arte e vita sono quasi la stessa cosa, nel senso che un'esistenza dedicata all'arte ha come obbiettivo

di provare che pensiero e natura s'incontrano nel corpo vivente. Così mi piace molto l'intuizione “figurativa” di Marco Rosci, colta in una fotografia di Giuseppe Demichelis sul catalogo della mostra al Circolo degli Artisti nel 1988: in essa, “è l'artista pensatore stesso a proporsi, ‘tableau vivant’, bloccato in un'azione corporea, con l'ausilio ‘povero’, ‘quotidiano’ della seggiola simil Thonet al tavolo da lavoro, un'azione tutta, braccio, gamba, tronco, testa, tracciante nello spazio ambiente un sistema ritmico, ad angoli retti che, rapportato ai due acrilici di Frattali alle sue spalle, si fenomenizza esso stesso in un ‘frattale’ umano, tridimensionale, corporeo” (M. Rosci, *Tre foto di Rambaudi*, in AA.VV. “Piero Rambaudi”, Martano ed. 1999).

Pino Mantovani



Piero Rambaudi - *Racconto*, 1958 - olio su tela 70 x 100 cm



Piero Rambaudi - *Funzione assoluta*, 1965 - olio su tela 100 x 80 cm



Piero Rambaudi - *S.T.*, 1957 - collage 72 x 55 cm

SERGIO SARONI

INORAS? SERGIO SARONI

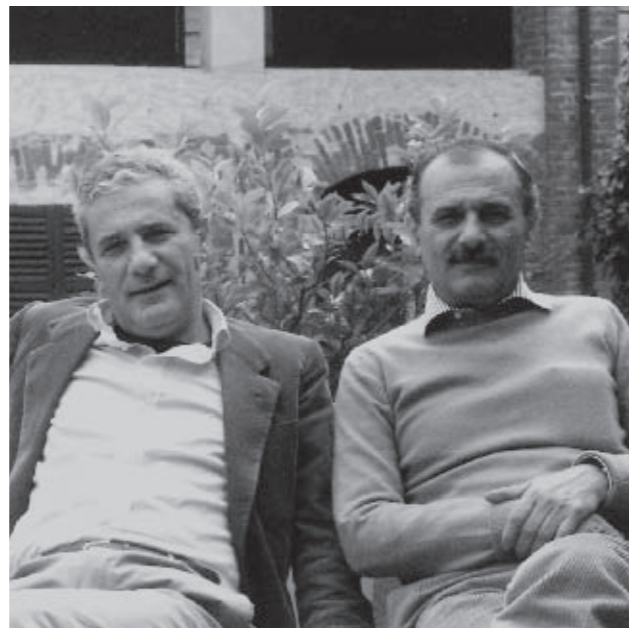
RICORDO DI SERGIO SARONI

Ritornare su Sergio Saroni a tanti anni dalla sua scomparsa non mi è facile; in tempi ormai lontani ci si vedeva molto spesso e alla vigilia delle mostre importanti ero ammesso nel suo studio o nella galleria di un amico a discutere della scelta da presentare; allora tutto era più facile. Per la verità non ero un frequentatore assiduo dello studio di via Santa Giulia e credo non lo fosse quasi nessuno. Sergio lavorava in grande riservatezza e non amava far vedere opere ancora in via di elaborazione, esponendole a un giudizio intempestivo. Tanta discrezione faceva parte della sua programmatica eleganza di comportamento, per via di levare, evitando di scaricare sugli altri le proprie incertezze e le difficoltà operative. Purtroppo non ci conoscevamo ancora negli anni eroici dell'informale e mi domando come era allora il suo atteggiamento verso i critici compagni di strada: da Carluccio ad Arcangeli (quest'ultimo, ad esempio, era curiosissimo di quanto andavano facendo gli artisti che gli erano cari e amava le improvvisate in studio).

A proposito di opere in corso d'opera e di riservatezza sui procedimenti operativi, mi domando se non sia venuto il momento per riflettere meglio sulla apparente spontaneità e sulla presunta incontrollata irruenza dei dipinti giovanili (alcuni molto belli sono

esposti in questa occasione). Saroni non veniva da una scuola di "selvaggi" della pittura, aveva grande consapevolezza di cosa fosse il comporre un dipinto e di quanto importassero le scelte tecniche: a guardare da vicino le tele che contano ormai oltre cinquant'anni di vita (e cominciano a cedere tecnicamente, reclamando opportuni interventi) si

Sergio Saroni con il fratello Luciano a Passerano



vede bene che il suo lavoro è scandito da cancellature e da riprese, ma è da discutere se si tratti di interventi a caso, salvati alla fine da un miracoloso precipitato di pittura-pittura, o se invece tanto scialolare di pennellate non sia un cosciente perseguire sulla tela un obiettivo pre-individuato, di cui si lasciano parzialmente in vista i passaggi di avvicinamento. Quando si accenna ai nomi esemplari di De Kooning o di Bacon credo si dica nella sostanza che Sergio si era prefissato un orizzonte di modernità, di quella speciale modernità, e lo aveva raggiunto con impegno protratto, non scatenandosi in pura libertà. Bisognerebbe qui parlare seriamente della "tradizione" nel moderno, a rischio di non essere capiti, oggi che la tradizione, se così si può dire, si è rifugiata nell'ambito dei prezzi di listino.

I dipinti ultimi comportano altri problemi che dolorosamente si aprono sul vuoto lasciato dal pittore a metà del nuovo cammino. Sergio era maestro di tempi lunghi e anche di lunghi silenzi, ed aveva imparato presto che la pittura non basta al progetto di cambiare il mondo; il suo spendersi nel campo di una grafica di qualità e l'impegno non solo didattico per l'Accademia Albertina, per liberarla da una irritante fama "casermizia" (un suo aggettivo), testimoniano in proposito; sono le componenti dell'ultimo,

ambizioso piano di lavoro. Sul finire la sua pittura "di luce" toccò vertici superbi, ben documentati in mostra, ma non era che la componente primaria di un più ampio progetto di nobile civiltà del vivere umano (e del convivere), che riconosciamo anche oggi nelle raffinate fotografie che ce lo ricordano, che ritraggono lo studio dove ha lavorato, la famiglia e le persone che gli furono vicine, l'arredo delle case abitate, la lucente seduzione del suo sogno.

Giovanni Romano



Sergio Saroni - Ragazzo con cane, 1965 - olio su tela 180 x 160 cm



Sergio Saroni - Canard, 1980 ca. - tempera su carta intelata 120 x 100 cm



Sergio Saroni - Forma indefinita, 1961 - olio su tela 150 x 120 cm