

# NATURALISMO CONCETTUALE

## IN EMILIA-ROMAGNA

Claudia Collina

"la natura li assedia nella memoria"

(Francesco Arcangeli, *Gli ultimi naturalisti*, 1954)

Prendere le mosse dal testo imprescindibile di Francesco Arcangeli, per capire sviluppi e differenze del lavoro di alcuni artisti del territorio emiliano-romagnolo, dopo la metabolizzazione dell'esperienza dell'arte concettuale, mi pare inevitabile anche se temerario; e sia stima, formazione ed eredità tramandatami da altri maestri nei confronti di questo "padre" della storia e della critica d'arte, che ha sempre considerato il suo territorio "provincia del mondo", hanno stimolato la rivisitazione sempre attuale della sua metodologia e il mio pensiero verso ciò che personalmente interpreto come naturalismo-concettuale. Una *koinè* emiliana che, sulla scorta della struttura teorica, e non della prassi, dell'ultimo naturalismo arcangeliano si avvalora dell'esperienza concettuale svolgendosi, e differenziandosi, in un'odierna sinestesia, di tipo sintattico, che accomuna la ricerca di Davide Benati a quella di Piuccia Bernardoni, a quella più recente di Nanni Menetti, al ciclo dell' *Albero della ruggine* di Maurizio Bottarelli, al *Giardino dell'Imelde* di Giorgio Zucchini, alle *Rose del mio giardino* e *Costellazioni* di Ketty Tagliatti; una ricerca artistica i cui prodromi sono ravvisabili, *in nuce*, nella "natura analoga" (Dario Trento) che sfocia nelle *Arpe d'erba* di Germano Sartelli, nelle *Aigues mortes* e negli *Autunni* di Carlo Mattioli per giungere, trasformati dalla forbice larga del tempo e delle idee che separa le loro generazioni di lavoro, ai *Mandorli metallici* di Chiara Zarabini. Si tratta di artisti che partendo da un dato di natura lo astraggono e lo rielaborano teoreticamente a nuove forme e significati, mantenendo il dato di natura quale codice simbolico e pattern sintattico all'interno di lavori che aprono a rinnovata semantica<sup>1</sup>. E, sia chiaro ribadirlo sin da subito, non si sta parlando di artisti ispirati, in chiave postmoderna, dall'ultimo naturalismo arcange-

P. Bernardoni, *In colore di foglia nn. 6, 7, 4, 2*, 2006-2007. Acquerello, barretta ad olio su carta e su aspex, cm 148x98x14



liano<sup>2</sup>, ma di artisti la cui fantasia è eccitata dal dato di natura, dalle singole forme organiche che si trasformano attraverso processi diversi, mentali, gestuali, materiali, formali e simbolici, in una meta-natura (Ezio Raimondi<sup>3</sup>) che li accomuna, nella ricerca declinata in seno alla maturazione e all'evoluzione dell'esperienza concettuale, enunciata o narrata nel gesto, dal segno, coi simboli, dalla materia e con la luce, sino all'approdo dell'opera, energia materia dello spazio dei processi mentali.

Ranuccio Bianchi Bandinelli<sup>4</sup> ricordava come il naturalismo "incline all'astrazione" non fosse un'invenzione dell'arte del Novecento, ma avesse radici ancestrali, neolitiche; e la lettura sociologica dell'arte di Arnold Hauser ci indicava i processi astrattivi quali risultato di una stretta correlazione con concezioni di tipo metafisico, in antitesi al naturalismo di concezione "praticistica".

Con un processo di tipo metafisico e strutturale, astrattivo e processuale, nasce l'ispirazione tratta dalla natura organica che avvicina questi artisti a "cette bande-là", cui si aggiungono la territorialità, il fatto di non conoscersi troppo e frequentarsi l'un l'altro (tranne alcune eccezioni), la refrattarietà all'uso di *medium* tecnologici e all'arte come puro mestiere, ma con lo scopo di canalizzare immaginazione e creatività in processi poetici; nel il ricavo di "stimoli, suggestioni importanti da [...] pittori sensibilissimi e grandi; e un caso ormai abbastanza noto è l'impulso che poté trarre qualcuno di essi dal decennio forse più misterioso, carico, naturale dell'opera morandiana, fra il 1930 e il 1940 all'incirca. Ma il loro raggio d'azione è diverso, il loro scandaglio tenta affondare verso altre mete, entro diversi spessori"<sup>5</sup>, in sopravvivenze latenti, come accade con particolare evidenza per Piuccia Bernardoni, così morandiana nei suoi ultimi esiti, per Davide Benati che, in un lampo di luce e colore, azzera il tempo tra le sue *Azzorre* e le *Ninfee* di Monet; e per Maurizio Bottarelli, Germano Sartelli e Ketty Tagliatti che lasciano affiorare, in filigrana, la personale rielaborazione dell'esperienza informale. Ma più che mai li accomuna il fatto di aver iniziato o svolto questo tipo di ricerca negli anni Ottanta, al termine della deflagrante stagione avanguardistica del Concettuale, che non viene elusa, ma elaborata e trasformata attraverso processi simbolici e astrattivi del dato di natura.

Il gesto, come ricorda Umberto Eco, è alla base della comunicazione e della rappresentazione ed il suo duplice carattere è cogente ed ambivalente: esso è al contempo "sovversivo, in quanto ribalta i processi" e "rassicurante, quando gli si attribuisca un brevetto di naturalità che quei processi hanno smarrito". Il processo di lavoro che questi artisti innesca-

no è una costante trasformazione di significati, simboli e forme della realtà fenomenica in nuove, autonome, immagini in cui significati e simboli assumono altri valori ed identità attraverso il gesto del segno e l'energia vibrante della luce, che plasma la materia con i procedimenti mentali.

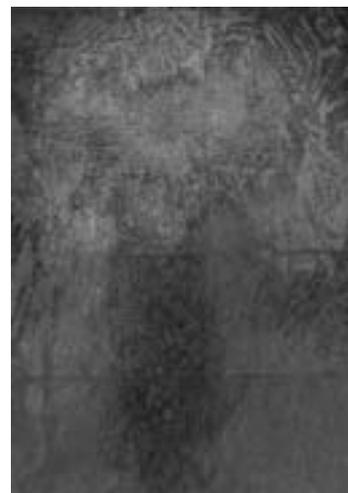
È opinione storicamente e unanimemente condivisa dalla critica che Carlo Mattioli non sia stato un pittore informale; è un artista che ha risentito con sensibilità di tale corrente e dei processi concettuali per elaborare con originalità un linguaggio poetico, astrattivo, lirico e materico, che lo porta a creare, negli anni Settanta, i cicli delle *Estatì*, scanditi simbolicamente dalla coppia di covoni, e delle *Aigues mortes*, paesaggi compenetrati e sintetizzati da luce e ombra che s'intersecano per scindersi nuovamente in *Notturmo dietro la siepe* e nelle *Ginestre*; sino ad arrivare agli *Autunni* del decennio successivo, in cui l'albero assume la potenza esoterica della vita, e delle sue ombre, con un *débrayage* delicato ma incisivo al contempo che, attraverso il simbolo naturalista compendiato e trasformato dall'idea, inchioda il fruitore a meditazioni esistenziali, a un "dialogo metafisico" (Roberto Tassi) in equilibrio tra filosofia e arte, occidentale ed orientale.

Parma, un albero, le spiagge, l'informale alle spalle e l'arte di Marc Rhotko. Forse Mattioli e Maurizio Bottarelli non hanno solo in comune la città emiliana, la forza della materia e alcune affinità con l'arte astratta ed emozionale dell'artista statunitense, ma li unisce uno sguardo romantico, animico, trasognato, profondamente inquieto ed interiorizzato, del paesaggio e delle sue forme che, in termini di estetica burkiana, vengono elaborati con esiti più pittoreschi da Mattioli e con sublime astrazione sottesa dal processo gestuale da Bottarelli, più giovane del pittore per generazione. Anch'egli, come Sartelli, con l'informale nel dna artistico, subisce la fascinazione alchemica della materia magmatica e lavica, generatrice di nuove forme estratte dalla natura: con un processo tecnico in cui gesto e segno sono un tutt'uno, Bottarelli dà vita ai suoi *Alberi della ruggine*, cresciuti dalla sua fantasia con chiome di chiodi e getti cromatici, simboli esoterici dell'esistenza acre (Eugenio Montale) e scabrosa; e di un paesaggio interiore che si trasforma sublime in poesia pittorica, come accade nei *Nudi* e nei *Paesaggi*. Le opere di Nanni Menetti (alias Luciano Nanni e viceversa) hanno tutte un denominatore comune che accompagna la loro genesi: la metafora visiva, un segno, dell'incidenza che le piccole ferite del quotidiano hanno sulla materia fisica e psicologica trasformandola in rinnovata "forma formante" (Menetti). Con coerenza estrema e fine ragionare Nanni Menetti è passato da un ruolo attivo e antro-

pocentrico, come le *micro-violenze* perpetrate con la scrittura sulla carta casualmente piegata in allusive forme - evocative della mitologia e della filosofia che tende e sottende la vita professionale dell'artista - ad un ruolo più contemplativo ed estatico dove lascia che sia un agente esterno e naturale, il morso del gelo, a disegnare le *crio-grafie* aiutato dal segno della mano umana ad agire sulla faesite, o sul legno preparati dal colore: espressione di un nuovo, brevemente eterno, equilibrio osmotico tra l'infinitamente grande e l'infinitamente piccolo. Come un alchimista dell'esistenza egli indica dapprima, con le *microviolenze*, una sorta di consapevolezza delle reazioni provocate dalle nostre azioni, dove anche le più piccole nel quotidiano nascondono la violenza sublimata della loro incidenza, per poi arrivare alla manifestazione di come fenomeni esterni e naturali, più o meno governabili, operino patentemente ulteriori disagi, violenze ed utopie sulla materia, umana e conseguentemente artistica. Infatti, il ciclo *geloni* è ispirato ai dolorosi arrossamenti che coglievano la pelle dei bambini nel periodo festoso del Capodanno, ma i colori ed i segni che compongono le sue opere astratte, raggrinzite dal freddo, non alludono solo alla pelle, ma sono anche metafora dello spazio e dei colori dell'anima, frustrata nei suoi progetti esistenziali d'eternità dai disegni imperscrutabili del divino e delle sue manifestazioni macro e microcosmiche, ma soprattutto dalla più grande delle ferite narcisistiche: l'accettazione da parte dell'uomo di essere mortale (Freud). Menetti lascia fare all'im/perfezione della natura, al gelo, e lascia che esso lavori la tavola creando un codice nuovo - la "forma formante", appunto - sul quale egli enuncia i propri significati, organizzandoli in un lessico semiotico di tipo micro-strutturalista che, come accade nei lavori recenti di Raoul De Keyser, per via di metonimie e metafore "embraiate" raggiunge esiti illusivamente naturalistici che fanno appartenere la sua ultima ricerca al naturalismo-concettuale. A tal modo si svolgono i processi di Menetti, il cui percorso artistico trae radici dalla poetica neodada di Nuova Scrittura e prosegue, per le *microviolenze*, nella generazione di *ready made* tratti dagli oggetti dello scrivere e del pensare come carte carbone, veline, fotografie e parole, assemblate in quadri; e per le *crio-grafie*, dai felici accenti cromatici coniugati ai segni dell'uomo e al disegno del gelo, l'equilibrio materico ed estetico viene raggiunto dalla compresenza di significati e significanti antitetici, ma poeticamente complementari, come un ossimoro "ibernato" consegnato alla posterità. Anche la pittura di Giorgio Zucchini, che esordiva negli anni Ottanta all'interno della compagine bariliana dei "Nuovi nuovi", presenta raggelamenti

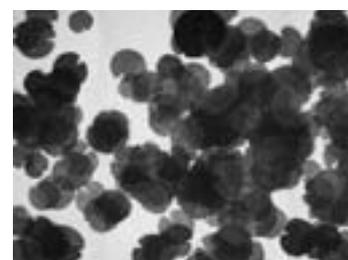


N. Menetti, *XXXIII Ciclo: geloni*.  
Serie: *Progetti frustrati d'eternità*, 2005.  
Criografia, cm 50x85



M. Bottarelli, *Senza Titolo* - dal ciclo  
*L'albero della ruggine*, 2000.  
Tecnica mista su tela

D. Benati, *Azzorre* - dal ciclo *Air*, 2005.  
Acquerello su carta incollata su tela,  
cm 140x180



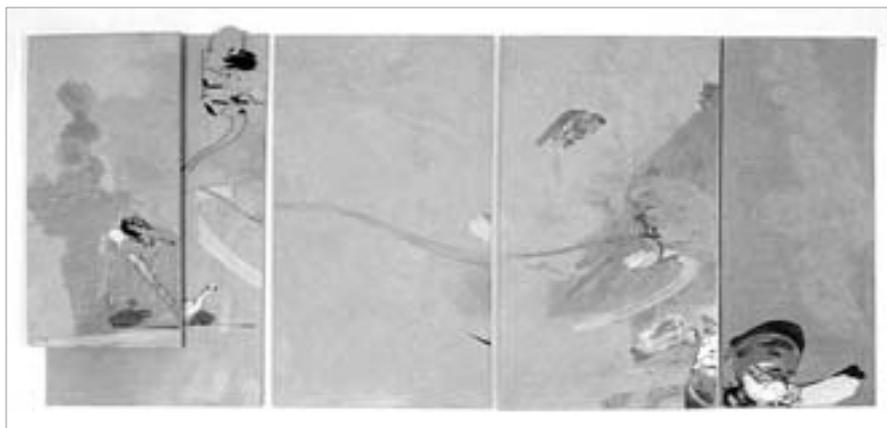


C. Mattioli, *Paesaggio*, 1983.  
Olio su tela, cm 130x100 - Coll. privata

naturalistici desunti da un repertorio domestico che sulla tela assume caratteristiche perturbanti e raffinatissime: fauna e flora rivivono una vita diversa, trasformata, all'interno di quinte spaziali che ospitano una *mise en abîme* fiabesca la cui narrazione rimane, però, sospesa dagli spazi ampi e silenziosi, campiti di scintillante colore *à plat*, dalla luce diffusa, che evoca il nulla: una pittura in equilibrio tra *embrayage* e *débrayage* e che guarda, nel suo farsi stile, a levante; una pittura che si fonda su un "macrosegno, allora, inevitabilmente strutturato a diversi livelli" (Luciano Nanni)<sup>6</sup>, in equilibrio tra istanze occidentali ed orientali come accade per gli esiti pittorici, di metà Novecento, di Wu Guanzhong. Ed ecco che il *Giardino dell'Imelde* si popola di simboli metanaturalistici che innescano il processo di "creolizzazione"<sup>7</sup>, di contaminazione equilibrata scevra di prevaricazione, del suo linguaggio artistico.

Davide Benati è ritenuto un artista incodificabile, in particolare della post modernità a cui lo si è voluto tangente all'inizio degli anni Ottanta, ma quale differenza, se non l'evoluzione di un medesimo, coerente discorso, esiste tra le opere realizzate da Davide Benati negli anni Ottanta, come *D'oppio sogno* (1982), *Paese calmo del mattino* (1984-85), *Terra d'ombra* (1985-86), *Infinite gradazioni di buio* (1986-87), altre degli anni Novanta come *Silenzio, vento* (1991), *Affiora* (1992) e i *Chiariscuri* (1994) e quelle presentate nel 2006 a Monaco, dedicate all'elemento dell'aria, e di cui *Zafferano* fa parte? Un'evoluzione di *Zafferano* del 1990, del "doppio luogo" in cui Benati coniugava al contempo l'astrazione naturalistica e pittorica a quella segnica e scultorea, è sicuro e, oggi, si può dire che Davide Benati ha raggiunto un'unica soluzione di flagranza nelle ultime sue opere che racchiudono lo spazio, il tempo, l'emozione, il suono e il mistero della variazione, e il suo opposto che la rileva, il nulla. Del ciclo *Air*, si può dire che sì, può una sola nota essere il segno di due e che Benati ci ri/vela quella possibile

G. Zucchini, *Il giardino dell'Imelde*, 1984.  
Tempera su tela, 4 elementi, cm 120x250  
Coll. privata, Bologna



via che la nebbia della quotidianità ci impedisce di vedere tra la valle e la cima dei monti. Una via che appartiene alla variazione di un attimo. Quello dello stato d'animo, materiato in forma e colore attraverso la coniugazione di simboli e segni. È la foglia di ginkgo biloba di *Tenebrocuore* (1983) che ha scandito i movimenti, con un ritmo veloce e lento al contempo, che unisce i colori primari puri, rifluenti con continuità l'uno nell'altro senza elidersi che come yin e yang del Tao tracciano in trasparenza una via di segni di luce che appaiono evidenti in *Azzorre* e traspaiono culminanti in *Cantico*; e l'andamento trópico della simbologia concettuale di Benati suggerisce l'emozione che guida l'artista a realizzare il dipinto, membrana osmotica tra il sé e il mondo che la guarda, con nuove o simili emozioni suggerite anche dai titoli, narrativi la memoria della natura, della vita, dei sensi e del pensiero; evocativi raffinata letteratura tabucchiana a cui la sua arte è omologa.

Il lavoro di Pinuccia Bernardoni, trasformatosi nel corso del tempo nella geografia orizzontale del suo pensiero e nel suo farsi opera, ha mantenuto costante il codice naturalistico-concettuale: dai petali taglienti e carnali nella loro stilizzazione di *Nell'attesa il cuore batte sempre uguale* alle suggestioni formali e vegetali di *Amaltea*, evocante la suggestiva cornucopia della bella ninfa dal dono dell'eterna giovinezza; da *Composizione n. 6*, dalle squisite valenze poveriste ed oggettuali, ai calchi di foglie *Per Manai* e *Calco n.2*, il cui valore simbolico, antropologico, del seme supera i ritmi della vegetazione nell'alternarsi delle cadenze della vita e della morte, della vita sotterranea e diurna, del non manifestato e della manifestazione evocando misteri antichi, come gli eleusini, in cui i semi venivano usati per liberare l'anima e fissarla nella luce.

Le altre opere, realizzate tra il 2005 e il 2006, i *Neri di foglia*, le *Nerezze*, le *Sdoppiate foglie* e gli *In colore di foglia* diventano gli ultimi, nuovi, oggetti scultorei di Pinuccia che, attraverso la materia del disegno, incide lo spazio del foglio con la barretta ad olio, quale fosse essa una sgorbia e il prolungamento anatomico del suo corpo; nonché lo strumento con il quale ella intreccia i suoi sentimenti con la percezione fisica e il mondo delle cose, delle foglie, in un rapporto intersoggettivo con l'opera d'arte. Ed ecco che le foglie, frammenti del mondo isolati dal tutto, assumono una forma assoluta e la loro origine è smaterializzata dalla linearità del tratto che ne cattura lo spirito, restituendo loro la luminosità dell'aria tra i vuoti del foglio.

In questa ultima fase, Bernardoni opera una sintesi perfetta tra disegno, pittura e scultura in una rinnovata armonia, che trova origine dalla rottura e contaminazione delle tre arti visuali, per una nuova

concezione della forma nello spazio. Questo scambio, che nel fruitore meno accorto può generare un senso di straniamento, nelle opere di Pinuccia si porge con chiarezza come sintesi tra le diverse tecniche, sviluppandosi in un'arte assai originale e personale creata, nella sua unità, attraverso rotture e crasi con il lavoro precedente; con un processo artistico da araba fenice che trae energia creativa dalle ceneri di fasi anteriori ed una poetica tarata sull'osservazione e l'astrazione di oggetti e di parti vegetali della natura, le foglie, i fiori, i semi, mai identificate e mai nominate: solo forme astratte concepite per rinnovata esistenza con un linguaggio compendioso, velocemente ideogrammatico, da leggere in silenzio, come le immagini delle piante e dei giardini orientali di età altomedievale e lasciandosi invadere dalle suggestioni di questi inediti paesaggi anatomici, carnali e sensuali, che le foglie evocano in rinnovata concezione formale.

Ketty Tagliatti, allieva di Concetto Pozzati, ma anche vicina a Pinuccia Bernardoni negli anni della formazione, svolge una ricerca che ha tratto linfa dall'informale e dall'arte povera per arrivare a fondarsi, sempre più, sul segno del disegno dispiegato e librato nelle sue possibilità gestuali e materiche. "Ho trasformato ogni quadro in una pagina di diario, ogni disegno in un percorso aggrovigliato, in uno spazio territoriale intimo, privato come può essere un giardino, come luogo della memoria, spazio dove il pensiero sosta per riconoscersi e raccogliere le considerazioni e le aspirazioni del fare" (Ketty Tagliatti)<sup>8</sup>. Spazio mentale propriocettivo e spazio della realtà esistenziale, dove le tele diventano il luogo simbolico relazionale, metafora della membrana corporea, "corpo incarnato" dove affiora il nucleo esistenziale nel suo assillato equilibrio tra micro e macro cosmo- la *Rosa del mio giardino*, la *Costellazione*- nei suoi sviluppi e trasformazioni "ai margini della figurazione sfiorando quasi sempre l'astrazione", alla ricerca del tempo dell'esserci, di volta in volta, di opera in opera, di rosa in rosa. Maria Chiara Zarabini è scultrice della stessa scuola. I suoi *Mandorli metallici* nascono dopo un decennio in cui ella si cimenta in opere neo costruttiviste e neo post minimaliste, caratterizzate da versatile matericità policromatica; l'approdo ai *mandorli* avviene in seguito ad una sospensione virata verso l'uso del metallo piegato in eleganti curvature, scivolamenti e morbidi nodi in cui non si può non riconoscere un debito intellettuale nei confronti di Pinuccia Bernardoni, a cui la giovane artista deve aver guardato. Lavori ispirati al grande mandorlo secolare che esisteva a Granara, tra Bologna e Castel S. Pietro, che diveniva sempre più, come per la Tagliatti, il simbolo di una ricerca spaziale fonda-

ta sulla memoria che ha stimolato le sue indagini sulla forma verso l'astrazione.

E se, volendo derogare ed aprire a più ampi e complessi orizzonti, per dato di natura s'intende anche il corpo umano, la sua natura organica, parcellizzata e trasformata a rinnovata anorganicità semantica, la *koiné* si potrebbe estendere attraverso il segno filamentoso, ordito all'interno di una sintassi aranea e musicale, da un'ineludibile Debora Romei.

Note:

<sup>1</sup> Le mie prime riflessioni sul naturalismo concettuale sono già parzialmente apparse in C. Collina, *E venne Arcangeli* [recensione], in "IBC", a.XIV, n. 2, aprile-giugno, 2006; C. Collina, *La metascultura di Pinuccia Bernardoni in Vie di dialogo*, cat. mostra, Bologna, Clueb, 2006 e nei testi critici che accompagnano la mostra virtuale on-line *10 artisti per i beni culturali dell'Emilia-Romagna*, a cura di C. Baldino e C. Collina, pubblicata sul sito [www.ibr.emilia-romagna.it](http://www.ibr.emilia-romagna.it)

<sup>2</sup> Francesco Arcangeli, *Gli ultimi naturalisti*, (in "Paragone", n°59, novembre 1954), in *Dal Romanticismo all'informale*, Torino, Einaudi, vol. II, 1977, pp. 311-326

<sup>3</sup> In questa sede, desidero esprimere tutta la mia gratitudine a Ezio Raimondi che segue con inesauribile attenzione ed affetto ogni aspetto culturale del nostro territorio; e la crescita intellettuale di chi gli è vicino.

<sup>4</sup> Ranuccio Bianchi Bandinelli, *Organicità e astrazione*, (Buenos Aires, 1965), Milano, Electa, 2005, p.18

<sup>5</sup> Francesco Arcangeli, *Gli ultimi naturalisti* (cit.), p.316

<sup>6</sup> Luciano Nanni, *Zucchini o del segno creolo*, ne *Il giardino dell'Imelde*, sezione dedicata a Giorgio Zucchini in "Parol. Quaderni d'arte", n.1, marzo 1985, p. 147

<sup>7</sup> *Ibidem*, p.150

<sup>8</sup> Ketty Tagliatti, *Come (rose e ricami)*, mostra sull'artista a cura di M.L. Brunelli, 2007



G. Sartelli - *Scultura*, 1994  
Legno e bronzo, cm 55x15

K. Tagliatti, *Rosa del mio giardino 30-03-07*.  
Ossidi e ricamo su tela, cm 122x161

