

Da: *Arnulf Rainer*, a cura di R. Fuchs e J. Gachnang, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 16 febbraio - 29 aprile 1990), Ages Arti Grafiche, Torino 1989, pp. 7-21.

Il labirinto

Rudi Fuchs

La pittura di Arnulf Rainer è in larga misura un'arte creata nell'atelier; l'arte di un pittore che si rinchiude, che quasi si nasconde; che dipinge in solitudine, tutto assorbito nel proprio studio, in contemplazione, calmo. Rainer ha scritto di quei momenti di attesa e di disperazione e dei voli di fantasia che si concludono in un disastro. Ha scritto come possano fallire i tentativi di ottenere l'immagine giusta, la giusta tensione e la giusta misura di intensità. A tratti il suo linguaggio è un po' retorico, come il discorso di un attore, ma senza traccia di civetteria. La vita in un atelier, a quanto pare, non è sempre idilliaca. Forse è anche per questo motivo che egli possiede molti studi - almeno quattro o cinque - a Vienna e in campagna; quando la permanenza in uno studio diventa troppo difficile e opprimente, può trasferirsi in un altro e iniziare da capo. Ma è sorprendente, se si pensa quale importanza rivesta per lui l'attività nell'atelier, come vi siano solamente poche fotografie che lo ritraggono al lavoro. È un uomo riservato. Nasconde il suo modo di dipingere proprio come i suoi dipinti celano, e talora coprono completamente, altre immagini. I dipinti mostrano che la loro esecuzione è un processo attivo e fisico, nervoso e pieno di frenesia, anche se a momenti è condotto in uno stato di mistica rassegnazione; ma alla fine il processo attivo si placa, lasciando il dipinto così com'è, solo, abbandonato a se stesso. Rainer ha spiegato che continua a dipingere finché non vede più alcun progresso. Di quando in quando, dopo una giornata di attività particolarmente appassionata, in cui, ad esempio, ha lavorato contemporaneamente a venti immagini, dipingendole con le dita, spalmando e colpendo, deve arrestarsi a causa di un completo esaurimento. Questo arresto non significa, tuttavia, che i dipinti siano a quel punto definitivamente ultimati. Alla luce di un nuovo giorno alcuni possono apparire riusciti, mentre altri sembrano scadenti. Ma il giudizio può cambiare ancora il giorno successivo. Rainer è diventato un vero esperto dell'attesa: dell'attesa del giorno in cui la distanza conquistata rispetto ai primi risultati è ormai sufficiente per poter nuovamente intervenire sui dipinti. Deve attendere fino al momento in cui la memoria del precedente intervento su un particolare gruppo di dipinti è svanita completamente; in caso contrario la sua memoria potrebbe riportarlo al punto in cui egli li aveva lasciati in precedenza. E questo sarebbe indubbiamente il punto sbagliato da cui iniziare. Ma quando inizia di nuovo, talvolta ad anni di distanza, non lo fa per apportare piccole variazioni o migliorare dei particolari: egli interviene di nuovo sull'intera superficie e il dipinto può cambiare completamente. La vita in uno studio è una vita, dunque, che procede in circoli. Egli gira attorno ai suoi dipinti, imprigionato nel suo studio come una fiera in gabbia. Eppure questi movimenti conoscono un'evoluzione e si verifica un certo progresso. Il progresso non è rappresentato da uno sviluppo dello stile o della posizione teorica. Attorno alla metà degli anni Cinquanta ha adottato la tecnica dell'*Übermalung* (pittura sovrapposta). In anni successivi quel metodo è rimasto la base concreta della sua opera, che tuttavia è potuta espandersi in nuove direzioni quando Rainer ha trovato nuovi motivi e di conseguenza anche il suo metodo è diventato più diversificato. A partire dal periodo in cui ha cominciato le *Übermalungen* Rainer ha di solito dipinto su altre immagini (sovrapponendo o aggiungendo). Le

sole eccezioni di rilievo sono i frenetici dipinti eseguiti con le dita che datano a partire dalla metà degli anni Settanta. Lavora su immagini non sue, con cui lotta, perché esse liberano e attivano le sue energie creatrici. Di fronte alle tele bianche egli dichiara di sentirsi paralizzato. Si tratta di una sensazione simile a quella che prova lo scrittore di fronte alla pagina bianca. È importante avere un'altra immagine di fronte a sé, da attaccare, migliorare, deformare, variare, accentuare, sottolineare, coprire o cancellare. Saltuariamente Rainer ha lavorato direttamente insieme con altri artisti - Dieter Rot e Günter Brus -, con bambini, e una volta ha dipinto insieme con uno scimpanzé. Nella maggior parte dei casi, tuttavia, egli usa delle fotografie. Se si escludono alcuni primi, isolati esempi, questo lavoro con le fotografie è stato avviato sistematicamente verso la fine degli anni Sessanta: con ingrandimenti di istantanee del proprio volto, contratto in una smorfia, scattate con quegli apparecchi automatici che si trovano nelle stazioni ferroviarie. Ben presto ha cominciato a ricorrere a professionisti che facessero queste fotografie di espressioni, smorfie e stiramenti della faccia e di tutte le pose in cui riusciva a contorcere il proprio corpo. Tali immagini, che abbracciano una vasta gamma di espressioni, sono diventate parte del suo atelier. In questo periodo ha realizzato soprattutto *Kreuze* e *Übermalungen*, dipinti e disegni, lavorando con lentezza, regolarità e tenacia sulla stessa superficie e ritornandoci sopra più e più volte. Le fotografie, curiose e vivaci, che mostrano movimenti fermati dalla macchina fotografica, hanno suggerito uno stile espressivo più agile, impulsivo e anche più abbozzato e frammentario; hanno ampliato il suo vocabolario e rafforzato il suo istinto. Dopo un breve periodo ha cominciato a lavorare su altro materiale: fotografie di donne acrobate, lesbiche, donne in trance o in estasi sessuale, animali «artistici» come pavoni e scimmie, maschere mortuarie, l'attore Bernhard Minetti, architettura sotterranea, formazioni rocciose, volti di persone morte, il ritratto di Robespierre, figure tratte da libri ottocenteschi di storia naturale, immagini bizantine e medievali del Cristo e della Vergine; e riproduzioni ingrandite di opere d'arte e di artisti del passato o su lavori grafici originali: caricature di Gustave Doré, disegni di Zanetti, sculture antiche, autoritratti di Giacometti, Goya, van Gogh e Rembrandt, disegni di Morandi e Leonardo, Egon Schiele e «teste di carattere» di Messerschmidt; senza tralasciare infine le centinaia di disegni eseguiti direttamente sulle pagine di libri illustrati settecenteschi e ottocenteschi. Alla fine tutto ciò ha affollato il suo atelier, circondando l'artista che si muoveva in circolo, come ho detto, attraverso tutti questi nuovi motivi. Ha sommato esperienza a esperienza. Ogni nuovo motivo ha portato nuovi accenti e variazioni, nuovi contorcimenti e svolte in un vocabolario artistico sorprendente e in espansione. Molti motivi esistono solamente nei suoi lavori su carta; alcune serie sono numericamente limitate, ma altre contano diverse centinaia di esemplari. Da asse centrale di questa geografia di espressioni fungono i dipinti, che assorbono e riordinano le esperienze vitali dei disegni.

L'atelier garantisce isolamento e concentrazione. Alcuni artisti moderni tendono a fuggire dalla concentrazione solitaria nell'atelier. Al pari di Picasso e Matisse si muovono nel mondo, stringono flirt con il mondo, e i loro dipinti sono estremamente vivaci, prendendo energia e colore dal trambusto cittadino e dalla luce delle vacanze al sud. Picasso e Matisse sono stati pittori quanto mai mobili, pronti a reagire, a cambiare le proprie condizioni di vita, energici, mozzafiato e pieni di sorprese. Ma Mondrian è stato un pittore da studio, che si è isolato con la sua visione e ha lavorato con pazienza e accuratezza per conseguire il proprio ideale. Picasso ha dipinto *Guernica*: nel lavoro di Mondrian, che è fuggito in Inghilterra e poi a New York, non si vede traccia della guerra. L'atelier gli ha consentito di concentrarsi, difendendolo dal mondo.

Arnulf Rainer, verso la metà degli anni Cinquanta, lavorava nel suo studio di Vienna a *Kreuze* e *Übermalungen*, e nel creare queste opere radicali si è risolutamente liberato dalle intricate condizioni del suo retroterra artistico. Rainer è definito abitualmente un artista austriaco. È un'affermazione che dovrebbe spiegare tutto, e tuttavia non vi riesce, almeno non completamente.

Le dense qualità pittoriche della sua opera, il colore ammassato sopra altro colore e le strutture curvilinee, indubbiamente evocano ricordi di quelle chiese barocche incredibilmente opulente: non tanto l'opulenza dell'architettura, bensì delle decorazioni azzurre, gialle e dorate che coprono tutto l'interno come viticci. L'estetica, ovviamente, è connotata anche da componenti storiche e regionali. L'occhio e l'istinto formale di un artista sono influenzati all'inizio da ciò che più immediatamente lo circonda, vale a dire dall'estetica che ha trovato variamente espressione in sede locale. Nel caso di Rainer è quasi innaturale o impossibile tracciare una linea retta: la linea retta non è mai appartenuta all'arte austriaca. Il barocco è sfociato alla fine nello *Jugendstil*; e in Austria la nozione di arte moderna non è stata definita dal cubismo e dall'arte astratta, bensì dai sensibili moderni del movimento della *Sezession*: da Gustav Klimt, Egon Schiele e Oskar Kokoschka, che hanno preso a modello, in campo internazionale, van Gogh, Toulouse-Lautrec e Munch, e non Cézanne o Seurat. Lo stile sensuale e languido dei pittori della *Sezession*, edonistico e nichilistico allo stesso tempo, coincideva magicamente con il crepuscolo dell'impero asburgico. Era un'età di decadenza ispirata. La pittura era grandiosamente artificiale e stranamente cerimoniosa. Era una cultura che privilegiava l'introspezione e la vita vissuta in modo appartato, una cultura ossessionata dalla morte e con una speciale sensibilità per i minuti dettagli e per gli esperimenti oscuri e fantastici; e naturalmente ha prodotto Ludwig Wittgenstein e Sigmund Freud, Gustav Mahler e Arnold Schönberg, e alcuni brillanti scrittori come Georg Trakl e Robert Musil. Anche ciò ha costituito il retroterra culturale di Rainer: dunque non solo la bellezza codificata e opulenta del barocco, ma anche la cultura introspettiva e sperimentale del periodo a cavallo dei due secoli, che purtuttavia è stata una cultura tristemente stagnante, senza reali prospettive o ideali spettacolari, critica, nichilista e fortemente propensa a tradurre l'emozione privata in uno standard obiettivo per la vita e per l'arte. Quando Rainer ha intrapreso il suo percorso d'artista, poco dopo la seconda guerra mondiale, era abbastanza logico che il suo interesse si orientasse inizialmente verso il surrealismo. Addirittura andò a Parigi per far visita ad André Breton e mostrò alcuni suoi disegni al Gran Sacerdote del surrealismo, suscitando però una fredda reazione. Gli ho chiesto se capiva il francese. Ha risposto di no, ma si sedeva nelle stanze dove i surrealisti chiacchieravano e discutevano, e li ascoltava senza capirli ma assorbendo l'atmosfera. Siamo nei primi anni Cinquanta, quando sta diventando un artista moderno. Incontra artisti contemporanei, prende parte alle mostre dell'avanguardia e compie sperimentazioni con metodi come il disegno automatico o a occhi chiusi. I suoi disegni surrealistici sono scuri e densi e ospitano piccole figure che fluttuano nello spazio, con una ridotta struttura interna. Da questa fase passa facilmente al *tachisme*, il cui ideale di spontaneità ha radici nel surrealismo. Il movimento ha ancora il suo quartier generale a Parigi, Jackson Pollock non è ancora sceso in campo e artisti come Georges Mathieu e Jean-Paul Riopelle sono i maestri. Di questo background speculativo e sperimentale Arnulf Rainer si libera quando avvia le prime *Übermalungen*. È stato allora, secondo me, che si è tolto da un mondo in cui avevano luogo molti sviluppi artistici conflittuali per isolarsi nel proprio atelier. Quadri come le *Übermalungen* costituiscono il tipico risultato di una concezione e di una contemplazione solitarie. In un altro contesto ha parlato della pittura come di una protratta conversazione con se stesso. C'è qualcosa di straordinario nelle *Übermalungen*, che evoca esitazione e ricerca: sono il risultato di un lavoro cauto e circospetto, simile al cammino di chi proceda in un labirinto. Quella lentezza segna anche la loro differenza dalla usuale pittura tachista, che di solito è veloce e vivace; le pennellate rimbalzano sulla superficie e giocano l'una con l'altra, come farfalle danzanti. La superficie è pluricromatica e lucente. Questa, almeno, è l'intenzione estetica: vibrazione e spontaneità. Rainer, al contrario, ha parlato di necrosi, che immobilizza la superficie o la nasconde sotto un velo muto e misterioso. Le *Übermalungen* sono pittura distribuita su altra pittura, quella dello stesso Rainer o quella di un collega. Non resta memoria dell'immagine che si nasconde sotto i successivi strati di vernice, né del

suo eventuale autore, e Rainer sostiene di essersene dimenticato, dopo tanti anni. E del resto ciò non ha alcuna importanza, perché alcune *Übermalungen* hanno lasciato il suo studio in uno stadio relativamente precoce e recano un minor numero di strati di certi altri dipinti che restano a disposizione nell'atelier e su cui l'autore ha potuto continuare a lavorare. Possiamo ripercorrere il processo di distribuzione successiva di strati nelle varie fasi che conducono a una «compiutezza», e così estrapolare qualcosa che assomigli a un metodo. Il primo passo, si direbbe, è quello di effettuare una copertura rapida (a giudicare dalle pennellate larghe, veloci e agili) dell'immagine esistente: lo strato di colore è distribuito a partire da uno o due lati della tela rettangolare. Il modo in cui lo strato di colore copre l'immagine preesistente non comporta un'ambigua seconda immagine che si lascia trasportare nello spazio. Il riferimento ai bordi del quadro instaura una relazione vitale con il piano del quadro stesso. La prima rapida cancellazione (quasi egli volesse liberarsene in fretta) è solo l'inizio di un processo che, nel corso del tempo, sembra essersi rallentato, raggiungendo una compiutezza finale che idealmente si riscontra quando il quadro, in termini visuali, è potuto pervenire a uno stato di quiete. Ma nel contesto di questi quadri e, a dire il vero, dell'opera di Rainer in generale, la nozione di compiutezza è molto ambigua. Egli stesso ha sovente affermato - non è del tutto sicuro di quando un dipinto è finito; quando non vi vede più alcun progresso, quando il dipinto non diventa ulteriormente serrato o non raggiunge una maggiore intensità, allora smette di lavorarci.

Può accadere che il lavoro su quel particolare dipinto non riprenda più. Quando è interrotto il lavoro su una *Übermalung* - ad esempio quando l'artista vende il quadro - il dipinto non è consapevolmente finito ma è terminato. Nel caso in cui l'artista lavori simultaneamente a vari esemplari di una serie, la fine di un dipinto è evitata e il completamento è per così dire rimandato al quadro successivo. A causa delle loro dimensioni e della portata delle loro idee, come pure della prolungata fatica che comportano, le *Übermalungen* - o i non dissimili grandi *Kreuze* - sono generalmente lavori singoli. Tuttavia, Rainer sviluppa molti temi in forma di serie: un gruppo di lavori minori, di uguali dimensioni, che esplorano la gamma di possibilità offerte dal motivo. Ma da una serie di questo tipo non emerge una singola opera che eclissi le altre. Un osservatore che segua il proprio gusto personale e abbia capacità di comprensione può scegliere un dipinto particolare perché più affascinante o più bello degli altri. In linea di principio, però, la serie è formata da un insieme di variazioni equivalenti, intenzionalmente frammentarie, finite o quasi finite - o almeno abbandonate come sono. Il pittore stesso rifiuta di fare scelte o di esprimere opinioni a proposito di singoli lavori, almeno in pubblico. Tende a lasciare questi giudizi alla realtà del mercato e a chi allestisce le mostre. I dipinti sono scelti per le mostre, alcuni sono venduti e dispersi, altri ritornano nello studio, altri ancora finiscono in magazzino.

È in questo modo che avviene la selezione. Alcuni gruppi di dipinti, tuttavia, giungono al pubblico solo molti anni dopo la loro esecuzione, forse perché Rainer non ne è del tutto sicuro, più probabilmente perché sente che quel particolare tema non si è ancora esaurito. Egli vuol tenere presso di sé, nell'intimità del suo atelier, quei quadri elusivi, solo parzialmente compiuti, per studiarli in modo intensivo, per comprenderli meglio. L'atelier è un labirinto di colori, forme e gesti, un labirinto di combinazioni, sempre in moto.

Dopo che la figura originaria è stata coperta una prima volta, rapidamente ma irrevocabilmente, la *Übermalung* può cominciare la sua crescita e la sua progressione - che sono lente e quasi frutto di una cerimonia - dall'immagine invisibile verso un'immagine monocroma. La loro essenza visiva è costituita dal fatto che sono di una scura monocromia. Manca loro, in pratica, la dimensione spaziale: stanno di fronte a noi quasi come icone.

La monocromia, ha scritto Rainer, è «la strada regia verso l'immobilizzazione e la necrosi». Egli usa prevalentemente colori scuri, nero e blu, verde scuro e rosso scuro. Talvolta sono usati un rosso o un

giallo più chiari; questi medesimi colori, però, impiegati nella paziente e inevitabile copertura della superficie (che si chiude lentamente come una tenda), acquisiscono un peso visuale che li fa sembrare più scuri. La pittura diventa pesante, strato dopo strato, accumulandosi in un velo che diventa sempre più spesso, impenetrabile. È una pittura che sommerge ogni cosa con una superficie di vernice monocroma che gradualmente si irrigidisce; una pittura che implacabilmente spinge via e fa scomparire l'immagine e la superficie precedenti, benché quasi mai la superficie sia completamente coperta. Di solito, in un angolo o lungo il margine, un frammento della superficie originaria rimane intonso e visibile. Ciò dà una strana esitazione al dipinto; è un'indicazione dell'estrema cautela e, di nuovo, della lentezza con cui è condotto l'intero processo. Accanto a queste aree i precedenti strati di pittura possono rimanere visibili: il pennello si muove lungo i contorni dello strato precedente senza però coprirlo del tutto. Alcuni strati lasciano una certa traccia. È la logica delle *Übermalungen* il fatto che ogni strato sia leggermente diverso dal precedente, e in questo modo l'ispessirsi della superficie è ottenuto attraverso variazioni.

Vi sono occasionali variazioni di colore. In qualche caso il colore è grezzo e secco. In altri la vernice può essere liscia e scorrevole, lasciando talvolta delle chiazze lucide sulla crosta sottostante. Come la pelle di un vecchio, le superfici delle *Übermalungen* sono coperte di segni e di screpolature. Le pennellate differiscono per grandezza, direzione e forza di movimento. Il pennello che ha un tratto largo o il pennello che quasi carezza. Tracce di colore che sgocciola o scivola; tracce di colore che scorre sul colore. Particolari che coprono particolari, un atto d'impulso che segue all'altro. Particolari nati dall'impulso che conferiscono una vivacità piena e affascinante alle buie e impenetrabili superfici delle *Übermalungen*. Esse danno caratteri distintivi e identità alle superfici dipinte ma non rivelano il loro mistero. Rivelano qualcosa del lungo processo della loro esecuzione e continuano a proporsi come un enigma. A differenza dei *Black Paintings* di Frank Stella, artista contemporaneo di Rainer, non sono costruite secondo un progetto. La costruzione o la nascita di un dipinto di Stella possono essere seguite dall'occhio. Le *Übermalungen* di Rainer non sono leggibili in quel modo né devono esserlo. Esse sono l'ultima fase della pittura, lasciate quando la pittura è giunta alla fine. A differenza dei bianchi dipinti monocromi di Robert Ryman, un altro pittore contemporaneo, esse sembrano vecchie. Recano gli strati di vernice come fossero un peso. Le superfici dei dipinti di Ryman, a confronto, sono leggere e articolate, piene di luce riflessa. Le *Übermalungen* assorbono luce in una enigmatica oscurità. Nel contesto delle *Übermalungen* monocrome Rainer ha iniziato, verso la metà degli anni Cinquanta, a usare la forma della croce. Il tema della croce si è concluso con le *Übermalungen*, per riemergere intorno al 1980 in connessione con i «caotici» dipinti eseguiti con le dita. La struttura verticale-orizzontale della croce, al pari del dipinto monocromo, ha detto l'artista, era un modo per arrivare a una pittura priva di movimento. Il tradizionale quadro rettangolare, se non è proprio quadrato, ha una direzione visuale dominante, o verticale o orizzontale.

Per le *Übermalungen*, di regola, Rainer ha usato un rettangolo verticale, una scelta che ha rafforzato l'impressione che gli strati di vernice cadano come una tenda che viene abbassata; in alcuni lavori si avverte una tensione tra il rettangolo del quadro e la forma dipinta. Proprio come la superficie monocroma assorbe la tensione tra colori opposti e contrastanti, la croce attenua la dominanza visuale di una singola direzione. La sagoma della croce è forte e particolare, in misura maggiore di quella del rettangolo. La croce ha sia un asse verticale, sia un asse orizzontale, e dove si intersecano c'è un centro inamovibile. È quanto ha attratto Rainer, come mostrano un gruppo di disegni dei primi anni Cinquanta. Recano il titolo di *Zentralisationen* e sembrano preparare le strategie pittoriche usate nelle *Übermalungen* a croce. I disegni sono formati o da linee tracciate a partire da tutti i lati del foglio e orientate verso il centro o da linee che lo attraversano. Nel centro le linee si incontrano, si intersecano e si coprono l'un l'altra. Questo processo non viene interrotto finché il

centro non è completamente nero. Alla periferia del foglio le singole linee sono ancora distinguibili, ma nel centro finiscono col perdersi nell'oscurità. Mentre la periferia è vibrante e agitata, ricca di linee, il centro è privo di movimento. La croce può avere una forma che tende verso l'alto, come ci è noto dalle opere trionfanti del periodo barocco. Ma è lecito leggere la croce anche come un complesso di forze visive che muovono verso l'interno - verso il centro e poi verso il basso. Questa è la maniera in cui Rainer, in quasi tutte le *Übermalungen* a croce che io conosca, applica il colore. La parte orizzontale della croce di solito è situata ben in alto rispetto a quella verticale. Qui ha inizio la pittura, che procede verso l'interno passando attraverso il centro e poi verso il basso, conferendo intensità alla sagoma e alla superficie dipinta. La maggior parte delle croci sono alte e strette. I quadri hanno contorni precisi e tesi come i ritratti di donne in piedi eseguiti da Klimt.

Le opere di Klimt, è stato notato, sono parte dell'eredità artistica di Rainer: forme ed effetti formali da lui spesso visti, apprezzati e ricordati, l'estetica locale che sempre lo ha circondato e che talvolta può fungere da esempio o da modello. Gli esempi sono ciò con cui un artista lavora e da cui vuole distaccarsi. Egli li usa. Essi sono, forse, un punto di partenza che indica e chiarisce certe direzioni e certe strategie. Ma ci sono anche ideali che l'artista cerca e sceglie. Ideali esterni alla sua diretta esperienza pratica e artistica che nondimeno forniscono ispirazione e credibilità. Sono i propri ideali a distogliere un artista dai modelli e dagli esempi che gli sono vicini. L'ideale definisce forza e qualità radicali e fondamentali dell'artista. Penso che l'ideale di Rainer potrebbe essere l'arte di Mondrian, e forse anche l'ideale offerto da Mondrian del pittore che lavora solitario nel proprio atelier ed è completamente dedito alla pittura. Mondrian può sembrare un ideale inverosimile per Rainer. Ma una volta, dopo che aveva visto una mostra di Mondrian verso la metà degli anni Cinquanta, gli venne chiesto se capiva Mondrian; «capire che cosa - rispose -, sono stato sopraffatto». È il movimento verso l'interno avvertibile nei *Kreuze* che, dando loro coesione, apparenta queste opere ai dipinti astratti di Mondrian. Mondrian usava le sue linee nere e le loro intersezioni per distribuire in spazi precisi i colori, per tenerli separati e per legarli con il fondo bianco. I suoi dipinti, di conseguenza, non sono solo particolari suddivisioni della superficie pittorica, suddivisioni riconoscibili da dimensioni, forma e colore. I dipinti comunicano o reggono una struttura lucida e trasparente situata all'interno del dipinto stesso. È all'interno del dipinto che le linee e le intersezioni stabilizzano lo spazio e gli danno coesione. Ed è questa qualità della coesione, una coesione aperta e lucida, che credo Rainer abbia osservato in Mondrian e lo abbia affascinato. Quel che ha scoperto in Mondrian può averlo aiutato a conferire coesione alla propria pittura: a renderla cioè più compatta e controllata della pittura tachista - più libera e spontanea -, che è stata il suo originario retroterra. C'è un elemento di congiura ossessiva nelle *Übermalungen* e nei *Kreuze*, come quella di un mago che cantilena incessantemente gli stessi ritornelli e le stesse formule. L'ossessività è sicuramente parte della personalità artistica di Rainer, che è stata talora definita mistica e religiosa. Nei suoi scritti, inoltre, egli spesso sottolinea quanto un certo tema possa assorbirlo, quasi oltre i limiti della ragionevolezza. Tuttavia egli non si lascia mai accalappare da un unico tema. Gli piace mettersi in situazioni che gli consentano sorprese e scoperte quando il suo istinto gli dice di procedere ancora. Ha perciò cominciato a sviluppare quello che sarebbe diventato l'altro importante gruppo di lavori successivi alle *Übermalungen*, noti di solito con i titoli di *Face Farces* e di *Body Language*. Si tratta di un gruppo molto numeroso di lavori, perlopiù di piccolo formato, che possono essere suddivisi in parecchie sezioni, come ad esempio i lavori basati sulle espressioni facciali e quelli sulle posture del corpo. L'ultimo gruppo può essere ulteriormente suddiviso nelle differenti posizioni del corpo, come quella seduta, eretta o sdraiata, accovacciata o durante il salto. Altri temi sono poi derivati dai gruppi principali, ad esempio disegni effettuati su fotografie di acrobati donne, o lavori basati su movimenti e posizioni erotiche e sessuali, o una larga serie di maschere mortuarie che non mostrano smorfie bensì le ultime espressioni facciali

dell'individuo. Queste serie sono state avviate alla fine degli anni Sessanta, ma alcuni anni prima che egli eseguisse lavori su carta che, giudicando a posteriori, possono essere considerati preparatori alle maschere mortuarie. Ci sono, ad esempio, pochi disegni tracciati usando come base le figure di Schiele e che sottolineano le pose e accentuano particolari dettagli espressivi, e vi sono numerosi gruppi di disegni - eseguiti in stato di ebbrezza - di profili burleschi e di teste e facce ispirate ai fumetti. L'uso di fotografie ed espressioni facciali esagerate e contorte era dunque un passo logico ed efficace.

Quando un dipinto è di grandi dimensioni, come i più importanti *Übermalungen* e *Kreuze*, esso si pone rispetto al pittore in un modo che lo tiene a distanza. L'artista deve protendersi per toccarlo. Ha bisogno di maggior controllo per lavorarvi. La distanza non è solamente fisica, ma concerne anche la percezione visiva della sua superficie. La superficie funge più come composizione generale di quanto non serva per accumulare dettagli. Quando il pittore tratta dipinti di formato piccolo o disegni come quelli appartenenti alle serie *Face Farces* e *Body Language* ha con loro un contatto più ravvicinato rispetto a quanto avviene con lavori più grandi. Sviluppa un rapporto più intimo con i dettagli, che sono più chiari e netti, più interessanti; essi esigono un genere differente di attenzione. Rainer è stato fin dall'inizio, quando si dedicava a fantasmagorici disegni surrealisti, un maestro del dettaglio. Le *Übermalungen* gli hanno dato l'esperienza di un diverso e più largo tipo di pittura. In un certo senso esse trattano l'eliminazione e la soppressione dei dettagli; ma anche questo è stato fatto con lenta deliberazione e accuratezza particolareggiata. In termini di attitudini artistiche, l'ammassare pittura in modo delicato e prudente su larghe superfici non è molto lontano dal costruire la densità figurativa dei primi disegni. Ma le serie intitolate *Face Farces* e *Body Language* sono qualcosa di differente, che è il motivo per cui hanno potuto così drammaticamente espandere e intensificare il vocabolario e le scelte di Rainer. Il punto di partenza non è un'immagine piatta (che deve essere piattamente e attentamente coperta), bensì una fotografia. Cioè un'immagine illusoria, una faccia o una figura bloccata in un movimento contorto in uno spazio illusorio. L'artista voleva che queste fotografie fossero precise e dettagliate. La loro funzione è stata esattamente quella di articolare delle differenze: le differenze tra stati assai caratteristici e accuratamente calcolati dell'espressione del volto o del corpo. Rainer ha notato che le espressioni del volto e del corpo sono forme della comunicazione umana che precedono il linguaggio parlato. Egli sostiene che sono più complesse e ricche di un discorso. Sono frutto dell'impulso, istintive ed emotive. Il linguaggio è formalizzato, proprio come gli stili dell'arte dopo un certo periodo tendono a diventare formalizzati. Le espressioni emotive del corpo e del volto sono, a loro modo, precise e dettagliate. Quel che Rainer ha fatto, lavorando su queste fotografie, è stato di articolare le loro possibili espressioni o realizzare le loro espressioni. Ha contemplato una figura e ha deciso in quale direzione avrebbe dovuto essere rielaborata e rafforzata o intensificata o cambiata o sovvertita o ridicolizzata, per mezzo di linee e colori che enfatizzassero o cancellassero o facessero emergere certe dettagliate caratteristiche dell'immagine fotografica.

Rainer ha lavorato su queste figure in molti modi diversi. Qualche volta ha lavorato rapidamente, ha toccato, graffiato e colpito, lasciandosi guidare dall'impressione suggestiva della figura senza molto controllo consapevole. Su alcune figure è intervenuto solo con tocchi leggeri, come se l'ispirazione si fosse dissolta quasi immediatamente. Altre figure sono diventate quasi invisibili, sommerse dal colore o da una fitta trama di graffi e di linee. Talvolta l'artista è proceduto con grande prudenza e con rispetto. Naturalmente il metodo dipende in parte dal motivo che sta davanti a lui. Un movimento acrobatico e un'estasi erotica provocano una differente reazione rispetto alla maschera di un morto. Alcuni motivi sono violentemente rielaborati; molte maschere mortuarie sono delicate e fragili.

Quando non è l'artista stesso a posare o non è l'attore o colui che si esibisce, egli ha almeno scelto le

fotografie. Si ha l'impressione che le abbia scelte come un voyeur, assumendo diversi ruoli, ma con l'intima esperienza di chi sa che cosa significhi assumere una posa. Egli ha parlato della disciplina che comporta posare per l'obiettivo fotografico e produrre concretamente smorfie e atteggiamenti del corpo. È naturale che egli possa lasciarsi trascinare dalla foga e perdere il controllo, ma c'è poi sempre un processo di vaglio e di selezione. Guardando le immagini, dopo che sono state lavorate, vi si avvertono certe linee programmatiche, come se Rainer avesse in mente un qualche compendio immaginario di tutte le espressioni del corpo e del volto. Le sue immagini sono tutte differenti l'una dall'altra, e le espressioni non appaiono casuali. Non sono immagini di cambiamento e di situazioni. Nella loro differenziazione espressiva è insito un calcolo particolare. Ogni immagine costituisce un elemento distinto in quell'ipotetico compendio. È in considerazione di questo compendio che la serie è stata organizzata, con variazioni e differenziazioni incessanti, improvvisate senza tregua alla maniera di un compositore che cerchi nuove formulazioni del suono. In questo modo Rainer ha concretamente esteso la varietà formale della propria arte oltre il vocabolario dell'arte espressionista e tachista. Ha usato consapevolmente le sorprese offerte dalle serie *Face Farces* e *Body Language* per spezzare le proprie abitudini artistiche, o per insidiare quell'abitudine estetica di cui le «monotone» *Übermalungen* sono, all'altro capo della scala, un esempio cospicuo. Dal momento che costituiscono un viaggio avventuroso e allucinatorio attraverso le emozioni umane e gli stati d'animo (dalla tristezza alla gioia, dal tragico al burlesco), questi lavori sono radicalmente nuovi e formalmente eccitanti.

Questi lavori, avendo per base immagini fotografiche di facce contorte, sono irregolari. Si discostano dalla forma familiare della faccia tranquilla. Le pose del corpo sono in sé gestuali. A differenza delle piatte e rettangolari *Übermalungen*, tali immagini presentano molte differenti direzioni in cui le linee e i colori possono andare. Per quanto riguarda la dimensione spaziale esse non sono in uno stato di riposo, ma selvagge e febbrili. Lavorando con questo materiale imprevedibile ed elusivo, che non conosce limiti per quanto riguarda le possibilità di fare scoperte, di suscitare sorpresa e praticare avventure nel campo delle forme, Rainer ha dipinto un gruppo di quadri di grande formato - che datano dal 1969 al 1974 - su ingrandimenti fotografici della propria faccia colta in espressioni farsesche. Sono quadri ricchi di colore e fiammeggianti di gesti. Dopo le immobili *Übermalungen*, essi rappresentano un movimento decisivo e fondamentale verso un genere spettacolare di immagini coloratissime. Sono opere grandi, grandi come alcune delle *Übermalungen*, e Rainer ha perciò adattato il nuovo vocabolario, che è stato saggiato e sviluppato nel contatto ravvicinato con il disegno piccolo e dettagliato, alla scala più grande. E si tratta di dipinti, che di conseguenza possono apparire teatrali. Essi ingrandiscono un'immagine intima del corpo o del volto, e poi usano quella forma rude e indistinta come veicolo o scheletro per lo splendore pittorico delle spesse e curve pennellate di colore, di macchie e strisce colorate, di cascate e ghirlande, che celano e scoprono il volto, adornandolo e conferendogli drammaticità. Nella tendenza ad ammuccchiare colore, a coprire il colore con altro colore, c'è un'eco delle *Übermalungen*. La predilezione per la superficie spessa e pesante è caratteristica di tutta l'arte di Rainer. Ma i nuovi dipinti non sono ritualistici come le *Übermalungen*. Sono brillanti e ricchi di gesti, pieni di bravura, solenni e affascinanti come onde che si frangono sulla scogliera, brillanti esplosioni di pittura.

Le *Übermalungen* sono state esercizi pittorici e avventure coerenti. Al pari dell'arte di molti suoi colleghi (Stella, Ryman, Yves Klein, Lucio Fontana o Jan Schoonhoven), esse hanno posto a modo loro il problema filosofico dell'immagine pittorica, e la questione di come, in pratica, costruire quell'immagine. Le *Face Farces*, d'altro canto, hanno trasportato Rainer in un labirinto di espressioni, in una camera dai cento specchi, e da qui in un labirinto di avvenimenti formali. In loro non esiste un unico obiettivo. L'obiettivo è multiplo e camaleontico. La pittura comune è frantumata

- come un vaso rotto - in molte immagini frammentarie e inquiete. Gli agitati dipinti eseguiti con le dita sono come un rumoroso contrappunto alle mute e sommerse superfici delle *Übermalungen*, per quanto entrambi i gruppi abbiano come minimo comune denominatore la loro ossessività.

I primi dipinti fatti con le dita sono nati nel 1973. Rainer ha raccontato come stesse lavorando freneticamente a una grande *Face Farce* allorché gli si spezzò il pennello. Poiché non voleva perdere la concentrazione, continuò a lavorare con le dita. Gli piaceva la sensazione della vernice sulle dita. Egli comprendeva che dipingere con le mani e con le dita (e talvolta con i piedi) consentiva un'immediatezza e una sveltezza di tocco che poteva essere un altro modo di tradurre uno stato d'animo emotivo in un'immagine. Nelle *Face Farces* l'immagine finale era un'articolazione di quanto già c'era - come una matrice - nella fotografia. Con i dipinti eseguiti con le dita ha eliminato, almeno da principio, l'immagine intermittente. Invece di ciò si è abbandonato all'impulso: colpendo e schiaffeggiando e spazzolando la superficie di cartone, lavorando simultaneamente su un gran numero di quadri, colpendo qua e spazzolando là, guardando ma non concedendosi di pensare, lavorando troppo rapidamente per controllare l'immagine nel dettaglio. Queste sedute di pittura ossessiva e frenetica sono confrontabili con le occasioni in cui l'artista posava di fronte alla macchina fotografica e faceva smorfie. Ora l'azione istintiva lascia segni e tracce diretti sul quadro.

Si tratta di dipinti straordinari, inesauribili nella loro capacità di mutamento. Proprio per questa loro mutevolezza, ve ne sono molti che appartengono però a numerosi gruppi diversi.

All'inizio i quadri riproducevano movimenti coerenti, repentini, decisivi, di norma effettuati con il palmo della mano (o delle due mani, in una specie di simmetria). Se confrontati con i successivi dipinti eseguiti con le dita, questi primi lavori non sono particolarmente complicati. Presto cominciano ad apparire alcuni motivi formali. Un caso simile, ma in modi alquanto più sciolti, era già stato quello dello sviluppo delle più ampie e cerimoniali *Face Farces*, in cui era emerso qualcosa di simile a un repertorio: forme somiglianti a corone poste su una testa, piume che escono da orecchie, colore che fluisce lungo le guance, macchie che richiamano fiori sulle spalle, dunque niente di veramente ripetitivo, ma un insieme dotato di una certa coerenza. Nei primi dipinti eseguiti con le dita, ad esempio, troviamo che ciascun palmo della mano, coperto di colore (di solito un solo colore, spesso rosso nel caso che la mano cominciasse a sanguinare), schiaffeggia violentemente la superficie e poi la spazzola diagonalmente finché non c'è più colore sulla mano. Quando l'artista lavora con entrambe le mani produce una forma a V, e se questo movimento semicircolare è ripetuto appare una forma che ricorda un ventaglio. Quando il palmo delle mani lascia segni veloci e separati talvolta ne risulta qualcosa di simile a un mazzo di fiori. A quanto pare la concreta attività di schiaffeggiare e spazzolare sembra avere una parte importante. I dipinti appaiono come il risultato di una ripetizione ossessiva di movimenti, quasi archetipi della pittura con le dita. In seguito, verso la fine degli anni Settanta, i dipinti cominciano a farsi più complessi o caotici (*Schmierereien*), combinano movimenti, spesso con le dita allargate, che non schiaffeggiano quanto piuttosto spazzolano leggermente e si agitano nel colore ancora umido. I dipinti possono essere policromi. Le forme sono sovente sottili, striate, serpeggianti, intrecciate, ricordano la tela del ragno. Nei primi dipinti il linguaggio è teso e aggressivo, i movimenti si interrompono bruscamente. Molti dei quadri più tardi sono quasi delicati, e sembrano essere eseguiti con una certa lentezza. A differenza dei primi sono quasi altrettanto ambigui, misteriosi ed enigmatici delle *Übermalungen*.

Negli anni Ottanta Rainer ha cominciato a usare la tecnica della pittura con le dita su altre immagini che fungono da base. Questa tecnica si era sviluppata in precedenza in un linguaggio estremamente sottile, fluente e raffinato. Inizialmente le immagini che egli usava erano l'opposto, da un punto di vista emotivo, di una tecnica flessibile: il volto stilizzato e formalizzato del Cristo e della Vergine o

le maschere mortuarie, volti cioè da cui si era allontanata la vita. Egli usava la tecnica della pittura con le dita essenzialmente per fornire a queste venerabili immagini una degna messa in scena, in cui le incorniciava di pittura. Molti dei grandi dipinti della serie *Face Farces* presentano degli scenari colorati, fiammeggianti, talvolta frivoli. Sono agili e spontanei. Ma questi ultimi lavori, e in particolare le maschere mortuarie, sono seri e pieni di malinconia. L'emozione dell'immagine ha nuovamente influenzato lo stile del dipinto, che non è affatto spontaneo, bensì circospetto. Le immagini non sono usate, a differenza di quanto avviene nelle *Face Farces*, come suggestioni formali; sono ampiamente coperte dal colore, che è scuro. Le forme sono l'aureola, il velo, la croce, la corona, che talvolta, ma non sempre, sono solo alluse debolmente e frammentarie. La maggior parte sono dipinti che evocano il lento movimento dell'adagio. In questo contesto riappare la figura della croce. La croce è la forma più gloriosa e affascinante, e anche la più bella, delle *Übermalungen*. Numerosi *Kreuze*, naturalmente, sono nati contemporaneamente alle *Übermalungen*, ma costituiscono anche il grande compendio di questo enigmatico genere di pittura. Essi ricapitolano l'esperienza artistica di molti anni, conferendole un profilo e un'identità unici e indimenticabili. I *Kreuze* degli anni Ottanta si pongono in una relazione analoga rispetto ai dipinti eseguiti con le dita, precedenti e contemporanei. Essi riassumono e assorbono la pittura con le dita. Si può notare che essi iniziano come dipinti con le dita, ma poi Rainer ha cominciato, con la medesima lenta decisione e con il calcolo che si scorgono nelle *Übermalungen*, a dipingere sopra la pittura fatta con le dita, coprendola di vernice nera, marrone o verde scuro, lasciando una traccia casuale di quanto c'era sotto, come un triste frammento. In alcuni di essi il processo di copertura e di cancellazione è in uno stato avanzato. Quei dipinti hanno conquistato peso e una strana dignità. Sono molto diversi dai primi *Kreuze*. Dal momento che nascono dalla pittura con le dita la loro superficie è più rilassata. Hanno un'analoga tendenza a essere immobili e morti, quantunque si avvertano lievi increspature sulla loro superficie, leggere vibrazioni che i primi *Kreuze*, tesi e severi, non hanno. Sono come gigli scuri che galleggiano sull'acqua profonda. Essi riassumono in tal modo l'avventura della pittura eseguita con le dita, collegandola con le prime esperienze delle *Übermalungen*. Adesso si incontrano i grandi sviluppi dell'arte di Rainer. Rainer ha una volta affermato che la sua concezione della storia dell'arte non prevede uno stile che eclissi il successivo. Egli sente che l'arte è cumulativa; quel che ha dipinto ci sarà sempre, come parte della sua conoscenza. L'artista usa il passato e vi aggiunge qualcosa di nuovo. In questa umile concezione non c'è progresso, ma solo somma. Il tempo non è lineare. Passato e presente sono incastrati l'uno nell'altro a formare un vasto labirinto circolare. L'intero labirinto si muove con il tempo. L'artista si aggira per lo studio, che è un intricato frammento del labirinto.