

Da: *Carla Accardi*, a cura di I. Gianelli e G. Verzotti, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 24 giugno - 28 agosto 1994), Charta, Milano 1994, pp. 11-18.

A.A.A: Arte Astratto Accardi

Achille Bonito Oliva

Dal secondo dopoguerra ad oggi, in sintonia con lo sviluppo del sistema produttivo occidentale, la sperimentazione di nuovi linguaggi ha guidato la traiettoria della ricerca artistica internazionale, secondo modelli di efficienza e di quantità che ben si sono amalgamati con la fondamentale intraprendenza degli americani negli Stati Uniti, mentre in Europa ha conservato tutto il fascino della tradizione artigianale ed il legame con ritmi e tempi più controllabili e rassicuranti.

Il livello di sperimentazione di nuovi mezzi non tradizionalmente poetici è vissuto in America senza inibizioni, in Europa gli strumenti di verifica risiedono comunque nel pensiero e nel suo funzionamento. La cultura europea è d'istinto portata sempre alla domanda su se stessa e alla tendenza sistematoria, mentre quella americana non affronta che il problema nella sua urgenza tutta specifica e particolare.

L'arte in America vive sulla propria evidenza dei propri strumenti, dove la verifica consiste nella possibilità di approfondirne l'uso e l'estensione in una vicenda sempre quotidiana, la creatività viene assunta nei termini di attività specifica.

E la specificità diventa l'elemento connettivo e di raccordo con la società: l'arte si trova ad avere la propria dimostrazione nella sua concreta operatività. Al contrario, in Europa poggia sul rimando a criteri sempre più generali che coinvolgono non solo i livelli della creatività individuale, ma specialmente la sua collocazione nel contesto sociale.

L'astrattismo italiano, sviluppatosi nel secondo dopoguerra, non ha i caratteri di una geometria rigida e chiusa, ma assume prevalentemente quelli di una pittura aperta verso cadenze e cifre stilistiche bilanciate tra l'esibizione di una struttura visiva, regolata da norme oggettive, e il rimando a flussi emotivi, regolati da una mano sensibile e nello stesso tempo sapiente. Nella coscienza di partecipare a ristabilire un legame con la cultura figurativa internazionale interrotto tragicamente dall'avvento di una cultura autarchica. La ripresa dell'astrattismo dunque segna la riproposta anche di una mentalità che punta giustamente sull'autonomia dell'arte, minacciata anche da ipoteche politiche tendenti proprio in quegli anni a ribaltare tale naturale condizione in una eteronomia dell'arte, tramite la nozione di impegno politico. La giovane arte italiana astratta ribadisce invece un'esigenza espressa e praticata già dalle avanguardie storiche, quella di fare del linguaggio l'unico soggetto dell'opera e anche l'unico oggetto di una possibile rappresentazione.

Carla Accardi opera dunque in un clima culturale teso a restituirsi una libertà espressiva e un affrancamento da condizionamenti espliciti e striscianti. La sua cifra stilistica si pone immediatamente dentro il solco della tradizione moderna che però non restringe i suoi antenati ai padri dell'astrattismo in senso stretto, ma tende ad allargare le proprie matrici e includere Balla, Kandinskij, Klee, Arp, Mirò, Matisse. Tali precedenti segnano la ricerca artistica verso un ventaglio di rimandi, quali sintomi di uno sguardo estremamente ampio a livello culturale.

Il dato fondamentale e costante della pittura della Accardi è la conformazione bidimensionale dello spazio, lo sbarramento di ogni profondità prospettica e nello stesso tempo una mancanza di spessore

materico, che invece accompagna lo sviluppo, simultaneo all'astrattismo, dell'informale. Lo spazio bidimensionale porta la pittura in uno stato di pura visibilità, in una condizione lampante e specifica, regolata da norme tutte poggianti sul dato ottico percettivo, senza sprofondamenti illusivi o anche rimandi esterni all'immagine.

Accardi regola lo spazio pittorico in maniera da esibire la struttura stessa della pittura, fatta di un supporto, di una superficie e di un reticolo di segni. L'assenza di profondità porta i segni in primo piano, sulla stessa linea di orizzonte su cui è disposta la dimensione spaziale, la bidimensionalità appunto.

Ma lo spazio non è una dimensione quantitativamente inerte, una misura statica o un puro contenitore. Piuttosto in questo caso si configura come campo un sistema mobile di relazioni giocate sulla istantaneità dei segni. La nozione di campo nella sua attendibilità scientifica, permette una fluttuazione dello spazio, un respiro della superficie che si distribuisce con una mobilità interna a seconda della dinamica, dell'accostamento e della disseminazione dei segni.

Essi vibrano in una dimensione che oscilla senza che sia possibile indicare un centro e una periferia, che avrebbero bisogno di staticità definitoria. La bidimensionalità permette al campo di scorrere continuamente nella potenzialità dei nessi, nella loro flessibilità formale.

Accardi asseconda dunque la mobile nozione di campo, azzerando la profondità spaziale e portando il linguaggio adoperato nella condizione proliferante di uno strato organico, dove il segno si attorciglia, si snoda, si sposta fuori da ogni paralizzante geometria. Ora non esiste il vicino e il lontano, il fondo e il primo piano ma una compenetrazione simultanea dell'insieme.

L'azzeramento avviene attraverso l'introduzione di un colore, il nero, che permette allo spazio di presentarsi secondo i caratteri dell'uniformità.

Il nero è una connotazione di uno spazio che non vuole diventare protagonista della rappresentazione, semmai spingerla verso un'integrazione ottico-percettiva con il sistema dei segni che l'attraversano. Essi portano il colore bianco non come contrasto, ma come tessitura d'integrazione. L'intreccio del bianco dei segni con il nero della superficie di fondo regola l'immagine, che acquista l'ambiguità di un ritmo dove non è possibile stabilire se il nero è la risultante dei contorni del bianco oppure se il bianco dipende dal percorso nero.

L'ambiguità della visione è data dal ritmo organico dei segni che seguono un movimento imprevedibile e nello stesso tempo costante. La polarità del movimento è regolata da una doppia tensione: la ripetizione e la differenza. Attraverso la prima, l'artista stabilisce una sorta di matrice generante il segno che possiede una struttura di fondo che lo ripete. Attraverso la seconda il segno prolifera se stesso e si modifica secondo una dinamica organica che rimanda al ritmo di crescita biologica della natura.

Il movimento a *togliere* regola la mano dell'artista e anche il movimento della contemplazione dell'opera che si presenta nell'ambiguità di un intreccio cromatico, da cui non è dato cogliere se non la continua intersecazione e anche il sospetto che i segni siano una risultante di un ritaglio dello spazio e lo spazio conseguenza di un percorso irregolare dei segni. Dunque la stessa contemplazione è regolata da questo movimento a *togliere*, dalla sensazione instabile di un continuo attraversamento dei due elementi che toglie loro unità ed interezza.

Ma il togliere non spaventa Accardi, perché significa anche un movimento di sottrazione che produce una maggiore intensità alla parte occulta e sottratta anche allo sguardo. Togliere significa anche memorizzare e accumulare l'idea di uno spessore sottratto alla superficie. Perché la pittura ha necessariamente il carattere di uno *splendente superficialismo*, che non significa superficialità, bensì accettare il carattere specifico e strutturale della pittura che, per definizione storica e spirito laico, tende a superare l'illusionismo prospettico.

Allora diventa lampante il rimando a Matisse e all'*art nouveau*, alla loro attitudine di operare

sempre attraverso superfici felici e arrendevoli, mediante un disegno che si aggroviglia ma senza creare spessori o gonfiori, sotto l'impulso di restituire il senso di un flusso aperto ed ininterrotto. Eppure il segno di Accardi non rifiuta l'accavallarsi della presenza ma struttura l'improvviso sovrapporsi tramite una condensazione che infittisce in alcuni punti la superficie e dirada in altri punti. Il togliere non presuppone una perdita definitiva, bensì una momentanea sottrazione, una discontinuità della presenza segnica, che ribadisce la qualità specifica della nozione di campo, presa nell'accezione di un suo continuo funzionamento dinamico. Il segno appare e scompare, così come lo spazio si forma e si sfalda, si condensa e si slabbra, sempre nella sua consistenza bidimensionale. Il colore nero produce un'uniformità e anche un assorbimento del ritmo bianco, che è il risultato di una sorta di assedio del segno verso se stesso.

Una cultura strutturalista è presente nell'opera di Carla Accardi, che ne assume la nozione di struttura, proprio nell'accezione di Lévi-Strauss, come costante che torna sempre a riprodursi. Ma lo sviluppo e la temporalità assicurano a questa riproduzione la possibilità di una produzione simultanea di differenza; allora avviene che il segno bianco prenda forme che rispettano la struttura innata ma nello stesso tempo si apra a mutazioni e variazioni organiche. Comunque le mutazioni non sono mai genetiche, sempre invece all'interno del loro codice di partenza.

Le variazioni portano con sé la libertà espansiva delle forme di Arp e di Mirò, il senso della corrispondenza delle forme di Kandinskij e anche il pullulare sotterraneo dei segni di Klee ma senza il loro animismo di fondo. Lo spirito *liberty* tende piuttosto a spostare l'accento verso l'organicità della natura, verso le forze profonde che ne regolano il movimento. Così Balla si coniuga insieme al Surrealismo, ma tutti i riferimenti sono assorbiti dall'autonomia dell'immagine, all'incrocio di molti climi culturali.

La simultaneità dell'astrattismo del secondo dopoguerra e dell'informale accresce la complessità dell'opera di Accardi, che trascina nell'immagine tutta la vicinanza culturale di Mathieu e di Tobey ed anche il contemporaneo lavoro magico sul segno in quanto Accardi tende verso un segno non decantato e statico, non evocativo di una magica immobilità, teso verso il movimento e l'intreccio.

Semmai esiste una maggiore consonanza con Tobey, con il senso di una pulsazione infinita, di un *continuum* temporale che regge l'intera composizione. La cultura americana di Tobey, attraversata anche da uno spirito zen, lo porta verso un'immagine che si identifica con lo spazio stesso, e il segno è il sintomo per eccellenza del movimento, di un movimento infinitesimale e impalpabile. Il segno di Accardi non tende tanto a distribuirsi nello spazio, come per Tobey, a occupare e identificarsi con esso, bensì a condensarsi e assommarsi, ad accavallarsi e a sovrapporsi, a togliere la propria presenza con la propria presenza stessa.

Ancora una volta torna l'attitudine, forse tutta femminile, del togliere, attraverso cui l'artista realizza labirinti e frammenti di segni, una scrittura portata nella qualità della calligrafia, di una inflessione visiva particolare e riconoscibile. La riconoscibilità è la conseguenza dell'atteggiamento strutturalista verso il linguaggio che tende sempre a tornare nella sua posizione di partenza e assumere le forme dettate dalla curva.

La proliferazione organica del segno è trattenuta dentro la bidimensionalità della superficie pittorica che non si lascia trasgredire dal piacere della materia, che tanto ha tentato invece l'informale. Accardi vuole rappresentare l'impulso verso un'oggettività percettiva della visione che implica soltanto l'organo della vista. Da qui il bisogno della calligrafia e non della scrittura, che generalmente è accompagnata da inflessioni anche psicologiche. I segni hanno una loro luce interna, sostenuta anche dal fondo monocromo nero: bianco su nero e non nero su bianco, come si conviene alla scrittura. Nello stesso tempo i segni non tendono a caratterizzarsi in termini figurativi, conservano una loro allegra iconicità, un'assenza figurale, che nasce forse dalle radici culturali di Accardi, di origine siciliana dunque araba. Infatti il reticolo ricorda la cadenza di una certa ceramica

araba, un senso della decorazione intesa proprio come pura rappresentazione e scansione dello spazio.

La cultura mediterranea che abita il segno di Accardi permette all'immagine di trasmettere un senso vitale e nello stesso tempo l'idea di una sua misura concreta. Una sorta di sostanza astratto-concreta regge l'intera composizione che non è mai metaforica ma sempre sostenuta da una interna autonomia. Autonomia in questo caso significa capacità della visione di sapersi regolare secondo leggi intrinseche all'immagine stessa. Una norma metastorica regge l'immagine che tende sempre a tornare sulla struttura del segno iniziale.

Paradossalmente anche il caso entra a regolare la composizione, nel senso di un intreccio che non si forma secondo un ritmo prestabilito ma segue l'evoluzione interna dei segni, semmai frenati prima di ogni degenerazione figurativa. La struttura portante e interna dei segni è tale che la loro coniugazione avviene sempre dentro un codice genetico autoriproducibile all'infinito. Tale possibilità permette al labirinto di riprodursi secondo famiglie di segni riconducibili alla stessa matrice, allo stesso stampo iniziale, e ciò permette loro di vivere in una distanza ravvicinata.

È la vicinanza che determina anche la rassomiglianza, quell'erotismo astratto che funziona anche da capacità di una possibile riproduzione speculare. Ma la specularità non significa in questo caso fredda riproduzione, bensì regolamentazione della nascita e dello sviluppo dei segni secondo le stesse regole. La pulsione della mano è la matrice che assimila il sistema segnico e ne condiziona la formazione. La sintassi è condizionata dall'esigenza della calligrafia, dal bisogno di una loro apparizione secondo una particolare inflessione visiva.

Il segno incorpora sia il pieno sia il vuoto, secondo un ritmo che si bilancia continuamente attraverso il mettere e il togliere. Mettere in questo caso significa portare sul quadro frammenti di luce sul buio della superficie, togliere significa riportare la luce nella condizione iniziale del buio spaziale.

La bidimensionalità assicura alla composizione un pareggiamento del valore della luce e del buio, in uno scambio veloce e simultaneo. Le trazioni mobili dello spazio producono anche la nascita di costellazioni senza centro. Il principio della nascita poggia proprio sulla mancanza di un centro, in quanto questo determinerebbe anche il principio della morte e della fine del movimento. In tal modo Accardi ha assicurato una temporalità perenne all'opera, propriamente fuori dalla sequenza di un prima ed un poi. Il reticolo di segni si sviluppa ora fuori dalle necessità e dalla ineluttabilità del tempo, tendente sempre a stabilire il progetto della propria definitiva immobilità. In questo senso il segno di Accardi è organico, in quanto ha assicurato dentro di sé il principio, tipico della natura, della sua perenne rigenerazione.

Non è certo la volontà dell'artista ad assicurare tale perennità, bensì la natura del segno stesso, poggiante sulla struttura della contiguità. La contiguità gli permette una sorta di proliferazione su se stesso, incentivata anche dal fatto che lo spazio non ha sprofondamenti interni. Così può slittare sopra e vicino, in una dimensione cromatica compatta senza cedimenti. L'immagine è compatta e nello stesso tempo mobile, pronta ad affermare la propria tensione organica e a conservare la memoria interna della sua struttura frammentaria.

Tale struttura dà alla composizione la possibilità di una leggerezza che la fa volare anche oltre il suo supporto naturale. Allora Accardi arriva a utilizzare la trasparenza, supporti spaziali che permettono all'immagine di attraversare anche altre dimensioni, come quelle del quotidiano. I frammenti di segni accelerano il loro processo di slittamento e diventano anche più tenui e meno sovrapposti. Come scaglie accennano la loro presenza e si dispongono ad attraversare il verso del quadro.

La bidimensionalità dello spazio si è assottigliata fino al punto che è possibile, anche per la natura trasparente del supporto, una doppia lettura dell'opera. La rigenerazione dei segni avviene in maniera simultanea, da un verso e dall'altro, secondo una relatività spaziale che diventa anche

temporale. La luce è assicurata dal materiale stesso che smaterializza la presenza dei segni, portandoli nella condizione di un'impalpabile consistenza e leggerezza.

L'accelerazione futurista è ancora più visibile, non nel senso di una mimesi del movimento, quanto piuttosto per la capacità del segno di riprodursi sparpagliato nello spazio, come nelle opere di Balla, che restituiva il senso dinamico attraverso la frantumazione dello stesso segno. Accardi non usa riferimenti ad azioni reali ma rimanda a dinamiche che nascono dalla natura stessa del supporto e dall'incontro del segno con esso. Il segno vola via ma sempre ancorato alla superficie trasparente, pronto ad entrare in un rapporto di integrazione con l'ambiente. E anche questo trova, come istanza, il suo ascendente nel Futurismo.

In definitiva l'opera di Carla Accardi è all'incrocio di molte poetiche e trova la propria cifra originale in un linguaggio che non si lascia catturare dal suo assetto formale. La forma è la soglia attraverso cui l'immaginario declina le proprie attitudini. Nel caso di Accardi la pittura è lo strumento che regola un universo linguistico non secondo un progetto raggelante ma secondo un'inclinazione tutta giocata sulla tensione del togliere, sulla disciplina interiore di una sottrazione di certezza a favore di una rigorosa struttura del probabile. Se la cultura europea vuol dire, dunque, rimando continuo a matrici e modelli culturali, cioè sostanzialmente alla storia e alla storia dell'arte, al contrario la cultura americana lavora sul prolungamento del proprio presente e dunque su una nozione di sperimentazione in cui la tecnologia diventa tecnica del pensiero, lo sconfinamento nella cultura orientale l'altra possibilità di risolvere la propria esistenza ed in questa il proprio statuto. Sostanzialmente l'artista americano, partendo da una tradizione tipicamente puritana, tende a risolvere i conflitti della propria opera e dell'arte con il mondo su un piano della *qualità* dell'opera stessa, che nasce da una adesione completa, quasi feticista, ai mezzi adoperati. La massima analisi dei propri strumenti linguistici corrisponde alla massima specializzazione, assunta come garanzia di un prodotto ben studiato e realizzato.

L'artista europeo, invece, con alle spalle la tradizione delle avanguardie storiche, parte dalla consapevolezza della specificità dei linguaggi artistici, tende a mettere in crisi la specializzazione derivante dalla propria attività, in quanto separata da una nozione di *lavoro* più globale ed unitario.