

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. 19-26.

Autonomo, reciproco

Giorgio Verzotti

Nel 1947 Carla Accardi sottoscrive il manifesto "Forma I", espressione del gruppo che sarà di lì a poco uno dei protagonisti della polemica con cui si apriva, nel dopoguerra italiano, l'attività artistica dopo il Ventennio, quella fra realisti e astrattisti. Per Accardi quell'esordio nella militanza più radicale (data l'epoca, e la collocazione geografica) costituisce poco più di un apprendistato, o come lei stessa afferma, *una presa di possesso dei mezzi formali, una sperimentazione di linguaggio*¹.

Effettivamente, le declinazioni astrattiste che si oppongono all'incipiente costituzione del realismo come arte di regime (sia pure a venire e non avvenuto), una volta guardati innumerevoli "classici" europei, da Vasilij Kandinskij e Paul Klee a Henri Matisse, Costantin Brancusi, Sonia Delaunay, si esplicavano per lo più nell'ambito dell'arte costruttivista e concretista, correnti già esaurite dalla possibilità di incarnare il nuovo. La sperimentazione di linguaggio di Accardi intende invece andare precisamente in quest'ultima direzione, dove il nuovo non poteva, in quell'epoca, che superare le ragioni stesse della dialettica realismo/astrattismo, come dimostrano del resto le ricerche di Lucio Fontana o Alberto Burri.

È dal 1954 che Accardi inaugura la sua più personale ricerca, con un atto che ha il sapore di una nuova fondazione del linguaggio su cui l'artista si è "esercitata" in precedenza: *...mi è venuto di tentare l'esperienza del bianco e del nero come antipittura, ed ho detto: mi metto a terra e faccio dei segni non neri su bianco, perché sarebbe scrittura, ma bianchi su nero*².

Mettersi a terra e ri-iniziare, il programma di Accardi è già interamente definito dal primo momento, è la volontà di riappropriarsi della pittura come sistema complesso, mettendolo in questione nei suoi fondamenti, a cominciare dall'approccio codificato al quadro e al fare pittura (al cavalletto, alla parete). La scelta di una poetica basata sul segno corrisponde alla volontà di operare per riduzione dentro il sistema della pittura giungendo ad una unità linguistica irriducibile, che non si leghi ad un'istanza di ordine ideologico (potremmo dire referenziale, nel senso più lato del termine), ma che significhi il suo proprio divenire.

E la scelta "antipittorica" del bianco su nero, che non vuole neppure essere scrittura, attesta la volontà di giungere ad un "grado zero" che annulla ogni cromatismo psicologico e che tende a riformulare integralmente il linguaggio pittorico in se stesso. D'altro canto, la pittura di Accardi si può anche definire non rifiuto di pittura e scrittura, ma accoglimento di una dimensione indecidibile, inafferrabile nella sua funzione, a mezzo fra i due diversi protocolli espressivi. Essa si inserisce in una genealogia attestabile per via ipotetica, dalle scritture arcaiche alle pratiche automatiche surrealiste, ed equivale ad un bisogno di tornare alle origini per così dire ontologiche dell'espressività, rimemorate in una attività pulsionale della mano il cui scopo, lo diceva Lionello Venturi, *è di mostrare l'impulso vitale che è nel mondo*³, dov'è in quel semplice "mostrare" (non rappresentare, o esprimere) che si rivela la compartecipazione di Accardi alle poetiche che configurano un universo di ricerche "scritturali", anch'esse bilicate su questo indecidibile, da Wols a Mark Tobey a Georges Mathieu.

Queste stesse ricerche marcano una differenza con l'incipiente clima informale, dove non si mostra ma si esprime, dove le affezioni soggettive dell'artista edificano una nuova epica, e un eroismo, quello dell'eroe tragico impegnato nel dirompente corpo-a-corpo con la propria materia espressiva. Nelle composizioni di Accardi non c'è niente di dirompente. Non c'è l'esplosione del linguaggio tramite il gesto, ma un linguaggio in formazione, e in trasformazione. I segni si ripetono e si trasformano, si combinano in grovigli che costruiscono la composizione in partiture di diversa intensità, "sciogliendo", si può forse dire, le armature costruttive delle prime opere.

L'intensità è data dal colore, coniugato nella dicotomia del bianco su nero come luce e non-luce, o come tutti i possibili colori e l'assenza irrimediabile di essi, mediata più tardi dagli inserti di altre cromie, dal grigio al rosso. Ed è data dal diverso disporsi e combinarsi e assieparsi dei segni.

Il bianco e il nero, il segno, le unità di base cui giunge la sua opera di riduzione sono la soglia aperta verso il nuovo inizio: Accardi non si dedica ad una pratica metalinguistica, alla pura coniugazione grammaticale degli elementi della pittura, come succede nell'ambito della pittura analitica, da Agnes Martin a Robert Ryman.

I suoi sono segni energetici che "mostrano" l'impulso vitale, e infatti essi parlano del mondo. Lo si vede dalla loro stessa natura: non solo si ripetono trasformandosi, sono cioè puro divenire, ma si danno come pluralità (groviglio, insieme, famiglia di brevi segmenti curvilinei che si allacciano l'uno all'altro), o per meglio dire la loro stessa esistenza di elementi discreti si dà a condizione di porsi come relazione fra uno e molteplice. Ogni segno reca il carattere dell'autonomia e insieme della reciprocità. Tutto vive un rapporto ineludibile, e doppio, l'uno condizione del molteplice, e il molteplice dell'uno. Da qui il valore: *...un segno da solo non vale per sé ma esso esiste in rapporto ad altri segni dal momento che forma con essi una "struttura"*⁴.

Ed è questo l'impulso vitale, come insegna Hannah Arendt, è questo il mondo: *...nulla di ciò che è, è nella misura in cui appare, esiste al singolare: tutto ciò che è, è fatto per essere percepito da qualcuno. Non l'Uomo ma uomini abitano questo pianeta. La pluralità è la legge della terra*⁵.

È dunque questa legge che Accardi lascia emergere nelle sue stesure, connaturata a ciò che la sua mano scandisce, ordinando le superfici.

Il mondo si mostra inoltre nella costruzione delle superfici stesse, che dalla fine degli anni Cinquanta si fanno anch'esse plurali, cioè suddivise a settori, per poi divenire dittici o trittici nelle opere degli anni Ottanta. C'è qui il richiamo alla cartellonistica pubblicitaria e alla comunicazione mass-mediale in genere, così come, in sott'ordine alla scelta del bianco e nero c'è un richiamo al linguaggio della fotografia. Il mondo mostrato da Accardi, come la condizione umana descritta da Arendt, coglie una generalità a partire dalla materialità dell'esperienza e della vita, che non intende comporsi in una visione metafisica. Ciò che l'opera tematizza, implicitamente, è l'esserci del soggetto contemporaneo, con un'attitudine priva del pathos tragico della grande pittura gestuale-informale, anzi con un intento dichiaratamente sdrammatizzante. Ciò che essa esplicita è una legge universale. Rispetto alla "struttura" che l'artista visualizza, va inoltre notato che se è il sistema di differenze poste fra i termini di una lingua a determinare la sua struttura costante, come voleva Lévi-Strauss, non è difficile riferirsi alla lingua di Accardi come a un sistema fondato interamente sulle differenze, dove ogni elemento di questo differire "rispetta" il differire dell'altro. Se ogni unità è condizione del molteplice e viceversa, anche il bianco e nero va visto come accoglimento reciproco di due poli oppositivi, dentro un'opposizione che genera armonia. È su questa figura che si dipana l'intero lavoro di Carla Accardi, su un gioco consapevole di opposizioni armonizzanti che troviamo a fondamento del pensiero occidentale fin dalle sue origini, come è esemplarmente descritto nel più recente saggio di Massimo Cacciari: *Nessuna armonia mai sarà astratto superamento della differenza, e nessuna differenza è affermabile come astratta negazione dell'armonia. Poiché la connessione che l'armonia esprime è molto più del semplice accordo tra*

*opposti: essa vale come l'opporli stesso in quanto a tutti comune. Il pensiero europeo, che nasce dall'Asia ionica (...) trae da questo problema il suo stesso alimento: "salvare" l'irriducibile singolarità dell'ente (...) ma concependola come la forza stessa della connessione*⁶.

Il segno è dunque questo stesso differire e connettersi ad un tempo. Nei lavori di Accardi ci sono "integrazioni", cioè commistioni di enti, dove ciascuno mantiene e rende visibile la sua entità. Non ci sono "superamenti", con-fusioni, che restituiscano un corpo unitario. Ci sono corpi plurali, dove l'unità è un'ipotesi momentanea, e apre ad una dialettica simile a quella fra caso e necessità. Lo si vede bene nei quadri dove, dal 1960, è il colore, ricomparso nella sua pienezza emotiva, a farsi portatore di differenza. Molto spesso ora la superficie viene ordinata sul rapporto fra larghe pennellate curvilinee, ad andamento sensuoso e lento, e prive di connessioni fra esse, così da non fare struttura, ma solo differenza rispetto alla congerie dei piccoli segni stesi come germinazioni continue negli interstizi, negli spazi liberi dalle figure maggiori (che richiamano implicitamente il processo di ingrandimento fotografico). Si creano forme dove tutto riconduce all'idea di "stasi", per dirla ancora con Cacciari, dove ogni elemento è essenziale al semplice stare dell'altro.

Procedendo per gradi di radicalità sempre maggiore in questa direzione, si arriva alla grande stagione dei quadri dipinti agendo, per la prima volta in pittura, sulla proprietà additiva del colore. Secondo questa proprietà, l'accostamento di due diversi colori di uguale "forza", dice l'artista, determina lungo il margine del loro contatto un accrescimento di luminosità, un tono più chiaro dei due colori originari. Non un tono medio, come succede mescolando i colori, secondo una procedura tra le più tradizionali del pittorico che diminuisce il grado di luminosità dei valori originali, ma un'accensione, la cui funzione significativa viene portata con programmatica lucidità a conseguenze estreme. Non più raffigurati in insiemi o agglomerati, ora i segni saturano la superficie in sequenze lineari irregolari, ondulate, spezzate, e il loro incedere sul fondo colorato determina infiniti bagliori che diventano quasi insostenibili allo sguardo. È proprio il loro essere elementi discreti, discernibili, e il loro disporsi in pluralità, in moltitudine, che volge la proprietà additiva alla massima potenza. È proprio il rifiuto di ogni mescolanza, fusione, "superamento", che fa agire nel quadro il rapporto oppositivo-armonico fra due differenze co-agenti in un risultato comune, e però straniante e aggressivo nei confronti dell'osservatore alle prese con una pittura che "non si lascia vedere" interamente, che agisce come funzione di disturbo.

Lo straniamento connette l'osservatore al suo qui-e-ora: anche in questa serie di lavori permane la volontà duplice di alludere ed esplicitare, messa in atto nelle sequenze in bianco e nero. Quel flusso di segni che incessantemente proliferano in sequenze di ripetizione-trasformazione colgono il linguaggio nella sua dimensione aurorale, dove ancora l'icona resta sospesa nell'ambiguità della sua funzione. Il segno, ormai eminentemente scritturale, richiama gli ideogrammi o si avvicina alla natura del tratto decorativo nel senso descritto da Massimo Carboni a proposito di una serie di carte del 1964: *se la pratica della decorazione non è che lo spazio del linguaggio caduto a mera traccia, a puro segno, lavoro sul e del significante che non intenziona alcun significato, essa non è appunto che scrittura*⁷.

E il suo proprio spazio non è costruito per inserti e/o delimitato in veste di campo energetico ma è potenzialmente infinito, com'è per il ritmo fluido, discontinuo ma incessante delle proliferazioni. Ritmo e segno alludono a una totalità, ma d'altro canto la voce doppia, la vicenda duale che ogni opera di Accardi ci racconta trascina questo spazio e tempo totali al qui-e-ora contemporaneo, ancora e sempre referente del soggetto del suo lavoro.

I colori, e i rapporti fra essi, che l'artista adotta sono volutamente quelli che la tradizione artistica rigetta in quanto colpevoli di cattivo gusto, o di pura colpevolizzata gradevolezza, e che qui servono al preciso intento di rovesciare le gerarchie di valori accreditati in vista del costante adeguamento dei linguaggi artistici alla contemporaneità. Colori e rapporti sono annunciati, per primi, fin nei

titoli dei dipinti: *Vermiglione-verde*, *Viola-azzurro*, *Arancioturchese*. Essi sono e diverranno ancor più con l'uso di pitture fluorescenti elementi del mondo dell'artificio, quello che costituisce la "natura parallela" della comunicazione mass-mediale e che in arte in quegli stessi anni (dal 1963) compie il suo ingresso trionfante con la Pop Art. A questo mondo Accardi risponde positivamente, rifiutando *i vecchi miti sulla minore o maggiore nobiltà di un certo mezzo tecnico del lavoro creativo, riproponendo la libertà dell'artista nello scegliere questi mezzi tra quelli scoperti dalla chimica e fisica nella propria epoca*⁸, e realizza composizioni che non hanno uguali nel novero della pittura astratta di quel momento storico per il grande impatto che diffondono. Nello stesso tempo la sua risposta induce sottigliezze inquietanti, agisce ironicamente su una gradevolezza trasformata, per eccessivo potenziamento dei suoi stessi connotati, in aggressione visiva.

Tuttavia questo volgere all'eccesso nella retorica di Accardi è semplicemente il riapparire dell'opposizione tesa all'armonia, anche se calata ora dentro un rapporto già "nuovo", dove stridore nell'accostamento fra colori, discordanza, incongruenza non denunciano il negativo, il male del mondo, ma annunciano concordanze a venire, future, e al presente non ancora riconosciute⁹. Rovesciamento dei valori e aggressività equivalgono, in fondo, ad aperture del testo, dove il segno, pur coniugato in un protocollo rigoroso, corrisponde a funzioni diverse, e imprevedibili. Lo si vede quando Accardi induce minime trasgressioni alla pura autoreferenzialità dei segni, e li allaccia ad allusività figurali, in opere come *Piccolo prato verde* (1964), dove un fondo di quel colore è solcato da segni serpentinati color oro. O quando apre il proprio testo a quello altrui: a Matisse nella serie di carte di cui parla Carboni, o all'arte islamica e alla sua tradizione decorativa, presente in *Turchese-arancio* (*Piccolo oriente* del 1964). O ancora, ed è il caso più sorprendente, quando delinea la figura di due stelle (*I Stella, II Stella*, 1964), pensate come omaggio a Frank Stella.

Queste ultime due opere però trascendono il loro valore di episodico *divertissement*. Il richiamo a Stella è rivelatore dell'area creativa che in quegli anni Sessanta Accardi sente particolarmente vicina a sé, l'astrazione radicale americana, dove la vicinanza non è data tanto dalle asserzioni analitiche delle caratteristiche oggettive del linguaggio pittorico, quanto dal rapporto attivo che quegli artisti, superando il formato codificato del quadro, aprono con lo spazio.

La pittura americana (di Stella, Ellsworth Kelly, Robert Mangold...) procede alla decostruzione di quell'icona modernista per eccellenza che è il monocromo inteso come istanza assoluta, aprioristica, irrimediabilmente altera dal mondo empirico, secondo una tradizione che va da Kasimir Malevic a Barnett Newman. Ridiscutere il monocromo ha significato nella pittura europea e americana del secondo dopoguerra porre l'empiria nell'assoluto, ritornare dal cielo alla terra, e porre nel quadro ciò che esso nega, lo spazio fenomenico. Nel corpo stesso della sua negazione, come dal 1947 insegna Fontana, lo spazio destruttura il quadro e questo si espande, virtualmente o realmente, nel qui-e-ora, nello spazio e nel tempo empirici. È evidentemente questa familiarità che Accardi riconosce. I suoi quadri presuppongono lo spazio e il tempo reali come loro compimento. Presuppongono una luce ambientale che attiva i bagliori dei suoi segni, e un osservatore che si muove per coglierne l'effetto accecante. Le sue superfici alludono ad uno spazio pensato e costruito intuitivamente, che trascende le coordinate tradizionali del "punto di vista vagante" di Klee, e possono essere viste, abbiamo detto, come momenti salienti di una espansione totale. Il segno è il veicolo di questo trascendersi. Esso viene ormai trattato come segno luminoso, perché è la luce che guida l'opera, la pittura, il testo ad aprirsi e relativizzarsi all'altro da sé, l'ambiente reale, lo spazio-tempo dei fenomeni.

Per sua intrinseca necessità, per far luogo alla luce, l'opera subisce una sorta di mutazione genetica compiuta dall'interno dei suoi codici. La mutazione riguarda la materialità del supporto, la tela, che viene sostituita dal foglio di sicofoil, la plastica trasparente, e il telaio, che resosi visibile interviene attivamente nel processo di significazione. E riguarda la natura del segno, che subisce un processo conseguente, quello della progressiva perdita di individualità che lo trasforma in tratto anonimo,

segmento curvilineo steso col gesto meccanico della ripetizione. Questo processo è attivato in tutta la ricerca di Accardi: i grovigli delle composizioni in bianco e nero si sono “sciolti” nel flusso di elementi discreti che tessono le superfici colorate, cosicché queste, con la loro grazia violenta, con le loro insostenibili accensioni artificiali, non toccano un apice di protagonismo soggettivistico ma al contrario mostrano un ritirarsi, il progressivo venir meno di ogni istanza di autorità. Si tratta, dice l'artista, di togliere al quadro il suo valore di totem, e al soggetto il suo preteso logocentrismo. Le opere in sicofoil montate su telaio, cui l'artista si dedica dalla metà degli anni Sessanta, diventano allora “cose di luce”, e si aprono al mondo, sono questa stessa apertura. Diaframmi trasparenti solcati da tratti colorati, essi esibiscono la loro struttura interiore, il telaio che ora concorre nell'ordinamento della superficie, e anche il processo formativo che le ha generate. I segni curvilinei, serpentinati, che a volte si strutturano in insiemi ordinati e reiterati, riportano la traccia del gesto e il tempo del lavoro di saturazione. Quanto maggiore la perdita di “peso” dell'opera, tanto maggiore è d'altro canto la sua accensione emotiva, i colori squillanti interagiscono con la luce dell'ambiente, che attraversa il corpo dell'opera da parte a parte, che ingloba in essa lo spazio circostante. Ciò avviene grazie ad una disinibita ricerca di rapporti molteplici fra il foglio di sicofoil, il telaio e per conseguenza la porzione di muro su cui l'opera è posta. Il foglio viene per esempio tagliato a strisce, così da non avvolgere interamente il telaio, montate e sovrapposte in sezioni incrociate, o diagonali, o a spicchi. Nel 1966 viene sperimentata la scomparsa del telaio, cosicché i fogli vengono esposti arrotolati su se stessi, in forma di cilindri o coni, in modo da creare opere bilicate fra la pittura e la scultura. L'opera infatti non resta necessariamente agganciata alla bidimensionalità, ma diviene immediatamente lo spazio reale quando, e succede fin dall'inizio, l'artista si cimenta con l'installazione tridimensionale. Come in Fontana, in Accardi c'è la chiara volontà di uscire dalla pura virtualità dei rapporti spaziali per cogliere una verifica diretta delle proprie ipotesi con i fenomeni. L'arte ambientale, nelle sue diverse soluzioni, mira sempre a coinvolgere lo spettatore in una percezione che non sia solo visiva e mentale, ma più ampiamente sensoriale, psicofisica, sentimentale. Per questo Accardi ha inteso dai primi momenti (dal 1965 con *Tenda*) uscire dai limiti codificati del quadro e costruire, con gli stessi materiali con cui sono costruiti i dipinti, strutture ambientali atte ad amplificare il respiro vitalistico che da essi emana. Il suo referente è, come sempre, il soggetto calato nella dimensione quotidiana e del resto l'ambiente che intende conquistare non è un'astrazione o una categoria, ma è contiguo rispetto a quello della vita. Per questo costruisce strutture allusive a quelle abitabili, le tende appunto (un desiderio appena accennato di esotismo) o il letto, l'ombrellone, il paravento.

Così l'opera, recando in sé iscritto lo spazio, s'identifica con esso, diviene spazialità aperta all'esperienza diretta, e similmente il colore diviene, è, luce. La *Triplice tenda* (1969-71) resta ancor oggi un'opera esemplare nel novero dell'arte ambientale: tre strutture di sempre minori dimensioni, racchiuse l'una dentro l'altra, a segnare una percorribilità, una abitabilità effettive. E poi il colore, quella cascata avvolgente e squillante di segni rosa, colore prescelto proprio per essere stato così spesso bandito dall'arte d'avanguardia. È naturalmente la gradevolezza del rosa come “segno” femminile che l'artista usa, nella prospettiva a lei consueta, tesa a trasformare una debolezza in forza, in questo caso a rovesciare in positivo la negatività cui la cultura maschile-eterosessuale relega il femminile come valore. Questa consapevolezza femminista è dichiarata da parte di Accardi ed è stata giustamente rilevata nella lettura critica che ne fanno le donne, da Carla Lonzi a Anne-Marie Sauzeau Boetti.

Ma è significativo che questo “segno”, quasi negli stessi anni, venga adottato anche da Paul Thek, da John McCracken e da altri artisti legati alla controcultura americana di origine “hippy”, con analogo intento “eversivo”. Lo ha ricordato di recente un altro artista “contro” come Mike Kelley: *Rosa è IL colore hippy. È il colore della polvere delle fate, il colore della confusione dei sessi, un*

*colore da scultura dell'Anti-Io, il colore dell'Uomo Nuovo, il COLORE ERMAFRODITA*¹⁰.

Senza ipotizzare effettive concordanze fra esperienze culturali tanto diverse, resta vero che il colore usato da Accardi in questi anni abbia e mantenga tuttora un valore liberatorio, soprattutto se confrontato con le coeve e rigoriste correnti della pittura analitica. E quando il colore scompare del tutto, sembra che l'artista voglia giocare una scommessa sul potenziale conoscitivo che la sensorialità mantiene. I fogli trasparenti intoccati dall'intervento pittorico nelle loro pieghe e nei loro intrecci catturano la luce ambientale e rimandano riflessi e bagliori che l'occhio è costretto a cogliere inseguire. Così la significazione dell'opera procede interamente a partire dalla sua collocazione nello spazio e dal rapporto fisico che l'osservatore innesta con essa; così l'opera diviene, ancor più radicalmente di prima, puro rapporto, apertura assoluta all'eventualità dei fenomeni.

Si arriva qui ad una stazione estrema in quel cammino di allontanamento dall'opera come totem, dal suo protagonismo, che tocca un momento ulteriore e ultimo, con le opere presentate in un'unica occasione espositiva nel 1978.

In questo caso l'artista espone lavori che innestano ciascuno rapporti diversi con lo spazio, recando (essendo) ciascuno questa diversa spazialità. Il colore ricompare, questa volta, steso unicamente sul telaio, visibile attraverso i fogli di sicofoil, a sottolinearne la funzione significante, in quanto è la sua libera conformazione a determinare le relazioni spaziali. Così per esempio piccoli quadrati stanno alla parete come traccia mnemonica del quadro-codice, mentre otto elementi dello stesso formato, posti a terra e sovrapposti, agiscono una funzione spaziale completamente diversa a partire dalla stessa figura. Un altro insieme di otto elementi triangolari di grandi dimensioni con la sua disposizione a parete sembra delineare un percorso, spostamento, e vale per l'artista come idea di vele e suggestione di volo.

Poco dopo, in un'altra esposizione, viene realizzata una installazione al suolo composta unicamente di assi di telaio dipinte, disposte in forma di stella. L'opera si vuole collegare alla precedente e fin dal titolo, *Aethos Prometheos* (1978-80), vuole alludere al movimento complementare all'ascesa in volo, la caduta. Complementare e non oppositivo, come di consueto, dal momento che ancora le due istanze "stanno" l'una all'altra come unità cogenti. La forma stessa della stella, "cosa di luce", e il colore vivo dimostrano l'assenza di pathos tragico in questa caduta, non l'associano ad alcuna negatività.

Tuttavia essa indubbiamente segnala un bisogno di riconquistare la "terra" che, fuori di metafora, corrisponde al bisogno dell'artista di ritornare, dopo tanta smaterializzazione, alla pittura, al suo corpo proprio, alle specificità di quel linguaggio.

Gli anni Ottanta segnano dunque la ricomparsa del quadro, del colore steso sulla tela, del segno articolato sul piano. La tela da ora esibisce la sua piena materialità, insistita si direbbe nella scelta di tele grezze la cui morfologia emerge nelle zone intoccate dal segno colorato. Nessuna delle caratteristiche del linguaggio di Accardi viene però attutita, o alterata, a causa di questa scelta. I rapporti fra uno e molteplice, fra sé e altro da sé che fondano la sua poetica, l'essere dell'opera come puro rapporto, dopo aver attraversato lo spazio reale, si articolano da ora su un piano virtuale, senza che venga meno la loro intensità.

I segni tornano ad essere definiti come groviglio e proliferazione dinamica, la superficie è di nuovo un campo di scorrimento energetico potenzialmente espanso all'infinito, e il colore, anche quando il bianco e nero ritorna nella sua dicotomia primaria, è sempre squillante e felicemente "artificiale".

La superficie stessa, una volta riconfermata, viene ancora trasgredita nel suo postulato di integrità, perché si dà spesso come insieme (dittico o trittico come ogni volta specificano i titoli). Ma è ora soprattutto il colore che reca la "legge della terra", la pluralità che sottrae l'opera al dominio del medesimo rompendone l'unità. Piani di colore diversi costruiscono spaziali virtuali e si relazionano

per contiguità o sovrapposizioni; zone cromaticamente differenti spezzano il piano in porzioni geometriche distinte, o si sovrappongono in modo casuale sull'intrico dei segni complicandone la percezione. E in questa complessa voce plurale, accentuata dall'infinita possibilità delle connessioni fra segni, non c'è mai con-fusione, ma incessante trasformazione dell'uno nell'altro, dove l'uno resta attestabile nella sua identità proprio in quanto si trasforma. Nelle sovrapposizioni e nelle giustapposizioni dei piani cromatici ogni segno e ogni contorno mutano colore, trasformando la loro temperatura emotiva, ma mantengono la loro precisa struttura. Una precisione che però non balza all'occhio, e che, al contrario, viene a prima vista dissimulata. Rispetto ai postulati di tutto il lavoro di Accardi, c'è qui qualcosa di non tentato prima, un gioco di apparenze o di inganni che l'occhio dell'osservatore deve impegnarsi a sciogliere, cogliendo nell'opposizione volutamente posta in primo piano l'armonia che ancora e da sempre segretamente la motiva.

-
- ¹ C. Accardi in M. Calvesi, intervista, in "Marcatre", 1964, ora in V. Bramanti, *Carla Accardi*, Essegi, Ravenna 1983, p. 92.
 - ² C. Accardi, *Ibidem*.
 - ³ L. Venturi, *Carla Accardi*, catalogo della mostra, Parma Gallery, New York 1961, ora in V. Bramanti, *op. cit.*, p. 127.
 - ⁴ C. Accardi, dichiarazione, 1956, ora in V. Bramanti, *op. cit.*, p. 89.
 - ⁵ H. Arendt, *La vita della mente*, Il Mulino, Bologna 1987, p. 99.
 - ⁶ M. Cacciari, *Geo-filosofia dell'Europa*, Adelphi, Milano 1994, p. 25.
 - ⁷ M. Carboni, *Carla Accardi*, in "Segno", n. 21, Pescara, maggio-giugno 1981, ora in Bramanti, *op. cit.*, p. 146.
 - ⁸ C. Accardi, dichiarazione, 1964, ora in Bramanti, *op. cit.*, p. 91.
 - ⁹ Si vedano in proposito le osservazioni di Lyotard sulla dissonanza nella dodecafonia, in J. F. Lyotard, *A partire da Marx e Freud*, Multhipla, Milano 1979, p.1 sgg. (il saggio *Adorno come diavolo*).
 - ¹⁰ M. Kelley, *Morte e trasfigurazione, una lettera dall'America*, in *Paul Thek*, catal. della mostra, a cura di G. Magnani, Castello di Rivara, 1992, p. 42.