

*Claudio Massimo Strinati, Storico e professore di storia dell'arte, Roma*

Bruno Spita chiama „conversazioni“ i suoi quadri e certamente sarebbe comodo chiarire questo termine con i soliti riferimenti ai concetti di armonia e coerenza formale. Resta il fatto che qui l'accento è posto sulla coscienza che il pittore dimostra nel considerare lo spazio della tela come un universo da cui non si esce né propriamente si entra: le forme e i colori conversano sulla tela per il semplice fatto che un simile incontro è possibile solo nello spazio estetico e in nessun altro. Pure, si potrebbe notare, la pittura di Spita è figurativa: figurativa nella misura in cui ammette „l'oggetto naturale“ (panni stesi ad asciugare o fiori) come necessario spunto della elaborazione formale.

Chi prenda in considerazione le opere esposte tuttavia può notare che è possibile vedere questi quadri come informali senz'altro. Non si tratta di una forma, riconoscibile sì, ma al limite della sparizione (l'opera di Stradone, per fare un esempio che tutti abbiamo visto alla quadriennale, è leggibile in questa prospettiva); si tratta invece di una forma che, non appena affiora alla coscienza come connessa all'oggetto naturale (magari attraverso la lettura del catalogo o dell'etichetta che accompagna il quadro) si svela allo spettatore come perfettamente congruente all'oggetto stesso. C'è di più: nell'opera è spesso implicito un „messaggio“ (per dichiarata volontà dell'autore) che sembra volerci rispingere verso quel mondo umbro medioevale di cui nessun ricordo è riscontrabile però nell'effettiva presenza dell'opera. I panni stesi divengono crocifissi e in alcune opere come carnificati: nel panno rientra l'uomo, il panno è l'uomo stesso. Indiscutibile credo è il fatto che non si possa mai sindacare l'operazione estetica di un artista (quale che sia il giudizio che verrà poi emesso) prendendo come spunto la componente autobiografica eventualmente versata nella opera; certo esiste un autobiografismo assolutamente personale spesso difficilmente ricostruibile per intero e in scarsissimo contatto con la realtà dell'opera, ma esiste senza dubbio un autobiografismo che è di fatto (forse anche inconsciamente) un modo di trascrivere su un piano anche privatissimo temi e problemi decisivi di tutta un'epoca. Questo autobiografismo credo che meriti almeno un rispetto autentico nel momento in cui si procederà al giudizio sull'opera.

Lo spettatore che si trova per la prima volta davanti ad un'opera figurativa di cui ignora tutto, ha fiducia tuttavia (fiducia inconscia forse) nella propria capacità di giudizio: l'opera parla da sé (è l'implicita premessa) almeno per una certa percentuale (volendo schematizzare le cose in una prospettiva di carattere quantitativo). Sarebbe paralizzante per la coscienza che giudica ammettere senz'altro il contrario. Non è certo questa la sede opportuna per sollevare un problema del genere; scrivo questo soltanto per sollecitare chi esamina queste pitture a prendere coscienza di certi fatti che altrimenti non si vedono. Spita ha appreso da Dottori un profondo rispetto per la tecnica, per il „fare“ inteso come manualità: il lavoro dell'artista è prima di tutto lavoro e questa osservazione semplicissima diventa molto significativa a cospetto della sua opera. Chi entra e osservi intorno senza concentrare l'attenzione su questa o quella opera (fatto credo inevitabile a causa di quella fissità tematica di cui diremo fra un momento) può avere l'impressione di trovarsi immerso in una generica festa di colori.

Si vedono grandi stesure verticali si pensa a tante possibili fonti della cultura visiva del passato novecentesco. Pure non è così: la stesura non c'è mai, la festa cromatica non risulta di fatto all'analisi singola, i valori cromatici che sembrano esaltare una percezione non problematica risultano singolarmente ottenebrati: apprendiamo che Spita si serve di vari materiali (tra cui la sabbia) e procede sovente a un'operazione insigne nell'arte del nostro secolo: la bruciatura del colore nel suo caso specifico. Quello che si vede alla prima insomma, non c'è: la superficie della tela è molto più addensata rispetto alla apparenza: è possibile allora leggere tutti i quadri dei panni stesi come una sorta di romanzo figurato di cui protagonista è una forma leggibile a vari livelli (persino simbolici come abbiamo visto) ma che sostanzialmente afferma un valore su ogni altro; l'edificazione di uno spazio figurativo in sé autonomo e soddisfatto.

Vorrei osservare che non si scopre molto sottolineando il fatto che Spita vive una dimensione del fare l'arte che ha generato alcuni grandi eventi del nostro secolo (come le ninfee di Monet o la pittura astratta di Capogrosso). Dico questo non certo per proporre soprassalti storici insensati e risibili ma per indagare un pò nella struttura figurativa che Spita realizza o cerca di realizzare. Ha senso dunque la fissità tematica che in sostanza è una sparizione del soggetto. Perché dunque non sparisce di fatto? Qui credo che la risposta possa essere esauriente. Appunto perché Spita crede in una dimensione figurativa globalizzante, l'includere o l'escludere il soggetto non fa propriamente problema. Il soggetto ripetuto all'infinito è come una presa latente: c'è ma di fatto è come l'ordito su cui si dispone la trama. Riconoscibile sempre, „volendo“, estraneo sostanzialmente all'esito figurativo, quale esso sia. Credo che l'obiezione di estetismo a una tale disamina sia scontata e sempre erronea, tranne nel caso in

cui si voglia ammettere la curiosa conclusione che tra i compiti di un operatore non vi sia quello di arrivare alla produzione di un oggetto ( „fatto“ dunque in qualche modo) quando la premessa dell'operazione è appunto questa.

Se si prendono per un momento in considerazione le note che Spita ha scritto dopo la conversazione con De Micheli (un critico certo impegnatissimo in una prospettiva distante dagli ideali estetici del nostro, anche se poi di fatto molto attento a tutti i piani di leggibilità di un'opera d'arte) si nota che passando dal piano empirico della sensazione a quello di una certa razionalizzazione dei dati, il problema che agita la mente del pittore è questo soprattutto: esiste un piano unico di fruibilità dell'opera d'arte in genere e mia in particolare o no? A questo si può ricondurre anche l'angosciante e serissimo problema del rapporto con la **vera** cultura contemporanea.

Si rifletta su quanto siamo venuti dicendo: il contrasto irriducibile in questo pittore tra una struttura essenzialmente informale e una forma che non rinuncia alla figuratività: il contrasto tra componente simbolica e componente figurale; la reticenza a „dire“ che sembra discendere quasi logica conclusione dalle premesse. La pittura di Spita si potrebbe affermare, parla poco, anzi forse c'è qualche cosa di più: un mascheramento per cui l'essenza significativa del suo operare sembra sparire volutamente dietro alla bellezza di un colore (che Spita vede kandinskianamente bello in se stesso) o al fluire di una forma che recupera in ultima istanza l'antico naturalismo. Credo anch'io che l'immagine estetica sia leggibile soltanto ammettendone la sostanziale polisemia. Credo che a parte il giudizio di valore e di validità occorra riconoscere come la pittura di Spita tenda prepotentemente all'immagine. La realtà è sottoposta a un processo che si potrebbe definire di impoverimento in un primo tempo: sparisce il *panno* o il *fiore* per lasciare spazio a una sorta di simbolo formale aperto in ogni possibile direzione. Fissato sulla tela esso si manifesta esplicitamente come „conversazione“ di forme e colori senza dimenticare tuttavia quel marchio di realtà che non vuole rinnegare.

Del resto Spita stesso a chi gli chiede come possa essergli possibile passare agli apparentemente disimpegnati *fiori* alle altrettanto apparentemente impegnate *crocifissioni*, propone una sola risposta: si tratta in sostanza della stessa cosa. Il motivo non è difficile ad intuire: se dramma c'è, è pur sempre interno allo spazio della tela: non sono gli operai ad essere martoriati, ma il colore che si distrugge; non meno delle crocifissioni anche i fiori sono, se riguardati nell'intimo senza estetico, rabbie cromatiche che esplodono. Il filo che regge i panni stesi ad asciugare non è troppo dissimile nell'aspetto essenziale (e come parte strutturalmente efficiente) dai gracili gambi dei fiori.

Ancora una volta il problema per l'artista è a monte della problematica dottrinale. Che sia pittura formale o informale poco importa, ribadisce Spita, (anche in questo riassumendo una temperie culturale particolarmente viva nel nostro secolo): conta una sola cosa; che sia pittura.

Sarebbe ridicolo per me sviluppare il discorso da questo punto in poi; del resto gran parte della discussione culturale del nostro tempo si muove intorno a polarità analoghe: la morsa dottrinale che definisce e soprattutto delimita; l'apertura ad una vastità di esperienze tale da ridurre sempre più le prevenzioni e gli scetticismi. Siamo di fronte ad un pittore (e ripeto dico questo al di fuori di quello che potrebbe essere un giudizio di valore) che coscientemente fa della sua opera anche un modello esemplare di poetica. L'affermazione (che ciascuno giudicherà positiva o sorpassata, significativa o inoperante) del mestiere artistico come assolutamente autonomo pur se nutrito di storicità ad ogni tocco di pennello, è implicita in ogni opera del nostro pittore. C'è come un pensiero costruttivo dietro cui certamente si cela una faticata storia personale. Come un'occupazione progressiva di un territorio ostile e apparentemente uniforme che si piega a mano a mano alle nostre esigenze. I primi panni stesi furono eseguiti dal pittore nel 1965. Poi una lunga pausa come ad indagare le possibilità effettive di conquista di questo spazio figurativo per tanti aspetti affine al pensiero strutturale impressionista (e le primissime opere del pittore lo provano esplicitamente). Non vorrei insistere troppo sul problema degli influssi: ciascuno è in grado di indagare l'interna storicità di questi quadri; il pittore credo l'abbia dimenticata.

Dopo vari anni la ripresa dello stesso tema. Con l'essenziale differenza che ora la struttura figurativa „tiene“ in ogni punto; anzi come certe inflessioni del parlare si mantengono qualunque sia l'argomento di cui stiamo parlando, così nella recente e vasta serie di panni stesi emerge sempre più l'ideale figurativo del „continuum“, quello che mi è piaciuto definire romanzo figurativo.

Credo che la assoluta mancanza di eloquenza dei quadri di Spita ( una sorta di dialogo interiore che vorrei osservare non è proprio casuale in un pittore che ha evidentemente riportato durevoli e fondamentali acquisizioni dalla cultura francese primonovecentesca) renda impossibile un approccio

intuitivo alla sua opera. Si tratta, vorrei concludere, di una sorta di „scrittura“ figurativa che ammette di essere letta solo dopo aver individuato la struttura globalizzante che regge tutto il discorso. Solo allora è agevole seguire il farsi del quadro: Spita effettivamente costruisce e lascia tracce del progetto nell'opera. La forma si direbbe è immobilizzata dal pittore non appena ha oltrepassato la soglia dell'indistinto e allora si coagula in colore.

Sulla base di questi elementi ed altri che ciascuno riterrà significativi, sarà forse possibile arrivare a formulare un giudizio critico circostanziato sul pittore.