

Andrea Mariconti. Dall'inizio. L'indagine pittorica

Ilaria Bignotti

Premessa

Tra le più avvincenti richieste di stesura di un testo che un artista possa rivolgere a un critico d'arte è quella di leggerne il percorso di ricerca che si estende lungo un certo arco di tempo, individuandone elementi portanti e approfondendo, al contempo, il dibattito già scaturito, per "innestare" infine tale analisi nella lettura del percorso espositivo che è occasione del testo richiesto.

Questo è quanto Andrea Mariconti si aspetta da me nel presente contributo.

Lo conosco dal 2007, quando vidi le sue grandi opere pittoriche a Milano; non ho mai smesso di seguire il farsi della ricerca pittorica, prevalentemente incuriosita tanto dalla sua capacità di stratificazione dei materiali e delle forme – tra iconografia e iconoclastia, vien subito da evidenziare – quanto da quella dimensione di pacata possenza che la sua opera, tutta, trasmette: affresco di una narrazione intima, quietamente magmatica e mai pienamente risolta tra incipit e fine dell'immagine.

Il testo si sviluppa articolandosi in brevi paragrafi che nei titoli racchiudono termini a mio dire cruciali dell'approccio artistico di Mariconti: senza pretesa di completezza, ma nel tentativo di focalizzare alcuni problemi-paradigmi nei quali si iscrive la sua poetica pittorica.

Am Anfang

Due opere di Anselm Kiefer, realizzate sul limitare della fine del secolo scorso, si intitolano rispettivamente *Am Anfang (All'inizio)* e *Von Hier Aus (Da qui)*: il tedesco esprime anche, nella preposizione "aus", l'idea che qualcosa esca dal limite del "qui").

Sono due grandi tele, sudarie di materie aggrappate per non cadere nel baratro: acrilici, emulsioni, gommalacca, cenere, semi di girasole si impastano e spaccano sul supporto che li accoglie e li espone allo sguardo. Sembrano, a ben vedere, scenari della fine, visioni di deriva. Vi campeggiano, qua e là, come boe alle quali aggrapparsi per non perdersi, dei solidi platonici irregolari: sono anch'essi fatti della stessa materia pittorica corrugata e instabile, ma subito si stagliano su di essa, li "riconosciamo" come tali, ne comprendiamo la figura. Poi gli occhi divagano di nuovo e le ciglia si incollano in quella pasta secca e magra – agra – che si stende nell'intorno.

Ricordiamoci queste pietre-boe: non solo si conficcano nel telero, facendosi punti di visione e costruzione dello spazio visivo; ma per il loro rimando al solido – che a sua volta contiene molto altro, lo vedremo – sono spie di una transizione continua, tanto di Kiefer quanto del nostro Mariconti, nelle stratificazioni, seduzioni e aberrazioni del tempo e delle sue iconografie.

"*All'inizio*", ha scritto Massimo Cacciari nel suo *Omaggio ad Anselm Kiefer*¹, "*è il Campo di grano con corvi. Fate che una pioggia di carbone, di cenere, di paglia e cartone bruciati lo abbia ricoperto,*

¹ Massimo Cacciari, *Omaggio ad Anselm Kiefer*, in *Anselm Kiefer*, a cura di Massimo Cacciari e Germano Celant, catalogo della mostra, Venezia, Museo Correr, 15 giugno-9 novembre 1997, Milano, Edizioni Charta 1997, p. 11.

strato su strato. La “morte del sole” che lì vi si annunciava, ora si rivela manifesta. La linea del sole si è alzata tanto da nascondere, quasi, ogni cielo. La Terra l’ha inghiottito; alla terra, alla sua orizzontalità, appartiene anche ogni sentiero. Perciò, quanto più vasti tanto più questi “paesaggi” imprigionano, incatenano. Impossibile muoversi; impossibile scoprire una linea che “tragga lassù”²

Due tele esposte in mostra di Andrea Mariconti si intitolano *Meta-fisica*: due paesaggi di campagna brumosa, nell’umido diafaneggiare dell’autunno, virati nei toni spenti dei marroni e dei grigi. In quello più grande, un ghiaccio denso si distende ed estende sulla composizione armoniosamente tirata da linee che convergono al centro del dipinto, un orizzonte alto dove balle di fieno sono cilindri di ispirazione platonica, e segnare le campiture del maggese.

Terre, olii, pigmenti naturali si solidificano e accumulano, corrugano e spaccano nella *Meta-fisica* di più ridotte dimensioni, dove l’onda del terreno – che pare immaginato dall’artista che da qualche parte, in un certo tempo, lo ha visto, per dis-crearlo con la pittura – si erge e scuote il raccolto in forma di solidi che paiono srotolare lungo la collina.

“La materia spessa dei miei quadri non è voluta – ha dichiarato Mariconti – nel senso che inevitabilmente lavorando con certi materiali viene; è una stratificazione di memorie, di materie, di velature, che alla fine rende questa materia un corpo dell’immagine che emerge dalla tela”³.

Sinuosa, l’onda verde acqua di *Keramos_calkos*, opera che vede la commistione di terra, foglia di rame e ossido di rame su carta intelata, si dissolve nel campo marrone, svapora in un bianco che s’alza: come se il dipinto non riuscisse a contenere l’agitarsi solenne della materia, e così rinnegasse, pur esponendola, “[...] questa sua pittura bitumosa, di qualità fredda e sapiente, emotivamente sospesa e come straniata. Bigi pietrosi, bianchi agri, rare accensioni di lumi taglienti: come se l’innesco sensibile e il valore situazionale passino un vaglio che li esaurisca allo sfinimento, e li induca a una figurazione sdrucita, disseccata in mera tensione emotiva, architettura minima del silenzio”⁴.

Dipingere nel farsi della materia e della sua abnegazione: Mariconti ha intitolato questa sua antologica *Naeuma Antimatter*.

Una pittura in farsi che è violenza del processo compositivo: *“la tavolozza è la poiesis: il fare che dissolve-separa, che solo disciogliendo-analizzando può manifestare, portare alla presenza. La tavolozza è il “vaso” dove gli elementi pervengono alla loro “giusta” combustione; [...] dipingere bruciare. Rappresentare è trasformare-dissolvere”⁵.*

Epochè

“Unica certezza la bruma. Quella di là dai campi. Già li invade. Invaderà la pietraia. E poi l’abituato penetrando attraverso ogni sua fessura. L’occhio potrà anche chiudersi. Non vedrà altro che bruma.

² *Ibidem*.

³ Andrea Mariconti in risposta all’intervista rivoltagli da Eloisa Montagna, in *ANDREA MARICONTI. QUIA PULVIS*, catalogo della mostra, Galleria Pittura Italiana, Milano, 17 maggio-30 giugno 2007, s.p.

⁴ Flaminio Gualdoni, *Andrea Mariconti. Silenzi*, in *Andrea Mariconti. Storia Naturale*, Milano, Skira 2012, p. 11

⁵ Massimo Cacciari, *Omaggio ad Anselm Kiefer* cit., p. 11.

Anzi neanche. Lui stesso non sarà altro che bruma. Come dirla. Presto come mal dirla prima che essa sommerga tutto. Luce. Con un'unica parola traditrice. Bruma luce. Quella grande finalmente. In cui più niente da vedere. Da dire"⁶

Mal vu mal dit è la meticolosa narrazione di Samuel Beckett di uno svuotamento progressivo e totale, dove lo sguardo del soggetto narrante riempie e poi svuota un paesaggio ristretto, misurato da figure semplici e statiche di esseri umani, animali, cose. Questa condizione di sospensione visiva è ripetutamente messa in atto dallo scrittore, quasi che l'intenzione ultima dell'opera fosse di rendere, in qualche modo visibile, tangibile, presente, ciò che non è: il vuoto. Tra le meno famose di Samuel Beckett, quest'opera letteraria è citata da Emanuele Garbin ad introduzione del suo libro su Gerhard Richter⁷, un altro degli artisti di riferimento per la ricerca di Andrea Mariconti.

Anmla, olio, ossidi e pigmenti naturali su tela, è la visione – non la veduta – di un ghiacciaio: i toni sono freddi, lo sguardo deve essere scosceso come le pareti che si ergono dall'acqua. Le tinte azzurre, violacee, rosate corrodono e svaporano la superficie che accoglie gli impasti allungati della pittura: un sudario congelato, una tragedia appena sventata.

Il ghiacciaio, che ha un suo corrispettivo reale, il maestoso Perito Moreno, a Calafate, tra il Cile e l'Argentina, nella trasfigurazione di Mariconti pare un sipario appena sceso sul Mar del Sur.

Restiamo in attesa del mistero, senza alcun pre-giudizio.

*“Non resterò di mettere tra questi precetti una nuova invenzione di speculazione, la quale benchè paja piccola, a quasi di riso, nondimeno è di grande utilità a destare lo ingegno a varie invenzioni. E questo è se tu riguarderai in alcuni muri, imbrattati di varie macchie, e pietre di vaj, misti. Se avrai a invenzionare qualche sito, potrai li vedere similitudini di diversi paesi, ornati di montagne, fiumi, sassi, alberi, pianure giganti, valli e colli in diversi modi. ..non isprezzare questo mio parere, nel quale ti si ricorda che non ti sia grave il fermarti alcuna volta a vedere nelle macchie de' muri, o nella cenere del fuoco, o nuvoli, o fanghi, o altri simili luoghi, li quali se ben sieno da te considerati, tu vi troverai dentro invenzioni mirabilissime [...] perché nelle cose confuse lo ingegno si desta a nuove invenzioni”*⁸.

Il mistero è nel continuo trasecolare dalla materia fisicamente percepibile e plasmante alla dissolvenza pittorica che si prosciuga e ritira sul bordo della superficie.

In questo scarto, possiamo ancora immaginare.

Impronta

“Chi vive nella campagna [...] ama mettere le mani nella terra, toccare l'erba e respirarne l'odore quando è stata bagnata dal temporale. Una familiarità sensoriale con la Natura che muove la volontà

⁶ Samuel Beckett, *Mal vu mal dit*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1981, trad.it. *Mal visto mal detto*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 64-65.

⁷ Emanuele Garbin, *Il bordo del mondo. La forma dello sguardo nella pittura di Gerhard Richter*, Venezia, Marsilio 2011.

⁸ Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*, cod. urb. Lat. 1270, 35v: “Modo d'aumentare e destare l'ingegno a varie inventioni”, citato in Damitsch, *Théorie du nuage. Pour un histoire de la peinture*, Paris, éditions du Seuil, 1972, trad. it. *Teoria della nuvola. Per una storia della pittura*, Geova, Costa Nolan 1984, p. 44 e nota relativa.

di Andrea Mariconti a usarne i materiali. Le sue opere, così cariche di materia e memoria organica, dispongono un invito al contatto con esse, quasi a realizzare una sorta di imprinting della pelle sulla superficie materica, dando forma e sostanza [...] a quel processo di creazione artistica che Georges Didi-Huberman ha chiamato la somiglianza per contatto⁹.

Così annotava, dieci anni addietro scrivendo della pittura di Andrea Mariconti, Emanuele Beluffi.

La mostra accoglie una serie di lavori di nuova produzione, monotipi su carta ottenuti per diretto contatto di sagome in acciaio precedentemente utilizzate per realizzare le forme in argilla delle sculture, trovate dall'artista nelle fonderie: forme corrusche abbandonate a terra, nel processo di fusione, che diventano nuova immagine. Si chiamano *Antimatter* e mettono in campo l'analisi critica sul problema – vastissimo – dell'impronta.

“La forma ottenuta per impronta è di ostacolo alla nozione, all'idea dell'arte, perché procede troppo direttamente da una materia preesistente, e non abbastanza da quell'idea così cara alla teoria classica dell'arte – ha scritto Huberman – [...] per esistere non ha alcun bisogno di “formarsi” nella mente dell'artista. Non procede dunque, in senso stretto, né dall'idea, né dal disegno, né dall'invenzione, le parole magiche dell'estetica vasariana. [...] l'impronta esclude ogni distanza dal suo referente, perché per funzionare ha bisogno proprio dell'aderenza; il contatto presuppone anche la riduzione, l'abolizione di ogni mediazione. Insomma la forma “improntata” si ottiene alla cieca, nell'inaccessibile interiorità del contatto tra la materia-substrato e la sua copia in formazione [...] qual è la temporalità di un oggetto prodotto per impronta? È quella di uno strano paradosso, strano perché sembra essergli preclusa ogni storicità. Da un lato, l'oggetto ottenuto per impronta rinvia a qualcosa di simile a una temporalità puntuale, che non manca di ricordare il ça-a-été, l'è stato” di cui parlava Roland Barthes a proposito della fotografia [...] dall'altro, la forma ottenuta per impronta introduce fatalmente una temporalità anacronistica, non solo perché “l'impronta è vecchia come il mondo”, come è facile sostenere, ma anche perché essa si esclude da ogni storia dello stile”¹⁰.

Melancolia

A sinistra di *Melencolia I* di Albrecht Dürer, incisione a bulino siglata e datata al 1514 e conservata, tra le migliori copie esistenti, nella Staatliche Kunsthalle di Karlsruhe, campeggia un grande masso squadrato. Nella magistrale lettura datane da Aby Warburg nel saggio *Divinazione antica pagana in testi ed immagini dell'età di Lutero* del 1920 (che era a sua volta debitrice dei pioneristici studi di Karl Giehlow), emergerebbe che nella rappresentazione della cometa (in alto a sinistra) e in quella della “misteriosa” pietra poliedrica, Dürer abbia voluto evocare il meteorite caduto il 7 novembre 1492 a Ensisheim, vicino a Basilea, dove, proprio in quell'anno, l'artista si era recato per lavorare alle illustrazioni della *Nave dei folli* di Sebastian Brant. In uno dei fogli volanti che illustrano questo poema, apparirà proprio il meteorite con funzione “apocalittica” (ma in altre opere di Dürer il

⁹ Emanuele Beluffi, *Andrea Mariconti. Storia naturale*, Milano, Skira 2012, p. 17

¹⁰ Georges Didi-Huberman, *La somiglianza per contatto. Archeologia, anacronismo e modernità dell'impronta*, Torno, Bollati Boringhieri 2009, p. 115.

frammento caduto dal cielo occuperà una posizione di privilegio). Il fatto storico – realmente vissuto dall'artista tedesco – si coniuga con una complessa iconografia volta a offrire all'artista d'ogni tempo la soluzione ai sintomi perniciosi della malinconia, secondo i dettami della medicina astrologizzante del Rinascimento: Giove – racchiuso nel “quadrato magico” posto al di sopra delle ali della donna – poteva essere l'antidoto-talismano anti-saturnino – il cui influsso è nell'intera composizione espresso: “*Saturno, l'antico demone planetario, il dio cannibale che divorava i propri figli [...] – scrive Warburg – si era nel tempo trasformato in “iuvans pater” (un padre amorevole, secondo le teorie di Marsilio Ficino), dispensatore di benefici doni a chi era destinato a nascere sotto la sua influenza*”. Complice, appunto, il pianeta Giove: una metamorfosi attraverso la quale, per esempio, la lentezza si trasforma in attività meditativa, che va in profondità, che scava nell'interiorità e produce il genio penseroso all'opera.

Se Marsilio Ficino aveva dato consigli a filosofi e letterati su come difendersi dalla malinconia (concentrazione spirituale, alzarsi presto e fare lunghe passeggiate sotto il sole, creare immagini talismaniche – come il quadrato magico), sarà Albrecht Dürer a darli anche agli artisti – dimenticati da Ficino. Invece del “volgare badile” usato dai figli di Saturno per seppellire i morti, Dürer mette infatti in mano alla Melanconia alata un compasso e così ne sancisce il suo appartenere all'arte, alla potenza immaginativa e conoscitiva, meta-empirica; la donna, che rappresenta l'artista d'ogni tempo, ha gli occhi penserosi, la mano ben ferma a sorreggere il capo che sta pensando. Gli altri strumenti del fare giacciono a terra: borsa, chiavi, segni della potenza geometrico-matematica dell'artefice. Pronti a essere utilizzati nella nuova era, pronti a negare ogni “*vanitas vanitatum*”.

La pietra ben squadrata accanto a lei è spia che qualcosa sarà forse costruito.

L'azione segue alla riflessione. Il passato grava sulle spalle, il presente è in potenza, nel farsi del pensiero.

L'artista misura, pondera, progetta, fa.

Materia e Antimatter.

Mariconti espone una processione di squadramenti della roccia: li chiama *Anmla*. Vi cogliamo l'idea di “anima” imprigionata nella materia, tra l'olio e gli ossidi su tela.

Il masso, squadrato, si staglia sul fondo bitumoso. Accoglie gli affioramenti di un alfabeto rupestre – l'artista ha lungamente studiato le incisioni della Valcamonica – cunei, aculei, arnesi e soli stilizzati. Incidono come su uno schermo la grande pietra.

Poliedro irregolare, solido malinconico, stele di Rosetta, campo informale per un bisbiglio segnico memore (anche) degli alfabeti di Carla Accardi, Antonio Sanfilippo.

Con il beneplacito di Saturno l'accigliato, mitigato da Giove il tuttofare.

Anche Kiefer ha la sua Melanconia.

Ne ha molte.

Inizia a lavorarci alla fine degli anni Ottanta, stimolato anche dalla sua partecipazione alla collettiva

Saturne en Europe, mostra tematica del 1988, ospitata in diverse sedi dei Musées de la Ville de Strasbourg, con una serie di lavori riuniti sotto il titolo di *Saturn-Zeit (Il tempo di Saturno)*, tutti realizzati, tranne una sola eccezione, in piombo. In quello stesso anno, Kiefer acquista e ristrutturata in Germania, nel Baden-Württemberg, una fabbrica di laterizi in disuso risalente al diciannovesimo secolo. Pensato inizialmente come un “prolungamento” dello studio di Buchen, il complesso di Höpfingen assume velocemente le sembianze di un’unica grande installazione in cui si integrano opere e architettura: qui, l’anno successivo, realizza un ciclo di ventisei sculture dal titolo *Himmelspaläste (Palazzi celesti)*, dedicato a temi tratti dal misticismo ebraico. Dopo alcuni anni, nel 1992, l’artista lascia la Germania per l’Occitania, nel Sud della Francia, trasferendosi a Barjac, in un’area industriale dismessa di circa 40 ettari chiamata La Ribaute. A partire dalla modalità costruttiva sperimentata a La Ribaute, questo immaginario si concretizza in una serie di “palazzi” monumentali e precari che l’artista realizza assemblando moduli in cemento armato.

*“il cemento – ha detto Mariconti, citando un altro suo riferimento, Giuseppe Uncini – è il quinto elemento [...] con il quale l’uomo ha costruito tutte le opere del suo ingegno, ha costruito la realtà che lo circonda. Lavorare col cemento è, per me, entrare in contatto con il primo vero materiale e materia delle opere dell’uomo. Di conseguenza il cemento ha nel mio caso una sua storia”*¹¹.

Il secondo dei *Sette Palazzi Celesti* di Anselm Kiefer, oggi installazione permanente all’Hangar Bicocca, si chiama *Melanconia*.

Non posso non vedere, dietro agli *Anmla* di Andrea Mariconti, formule magiche solidificate in un solido senza tempo: incidere nella roccia – che già è dipingere – la pietra miliare della lunga strada dell’arte, tra il farsi e il rinnovarsi, disfacendosi, della materia del tempo.

Sentieri

*“Il principale dono che la pittura fa al pittore è quello di imparare a osservare [...] le cose” in relazione a te stesso e a ciò che ti circonda. Fare pittura come “modalità di relazionarsi alle cose”*¹².

Così ha dichiarato Mariconti ancora nel lontano 2007.

La mostra a Locarno ci racconta di un lungo sentiero di ricerca che ossessionata ritorna su alcuni problemi, li affronta impastandoli di materiali che nel tendere verso una possibilità di immagine e composizione, suggeriscono al contempo l’irrinunciabile potenzialità della dissolvenza, del discioglimento, del lavacro nell’incommensurabile della materia che è magma. *Antimatter*.

Il dissidio tra iconografia e iconoclastia, il brivido che nel dipingere scorre lungo le dita dell’artista, portandolo a mettere in costante discussione la forma, le sue derive, le sue deviazioni, è forse il sentiero più sicuro, benchè irto di pericoli, che Mariconti sa affrontare.

Essere contemporanei, ci ha insegnato Walter Benjamin, vuol dire non esserlo fino in fondo.

Il tempo della pittura di Mariconti è proprio questo: un tempo della visione come un istante dilatato in cui sono conficcate schegge di passato e di futuro, di pre-storia e di post-storia; una scena dove

¹¹ Andrea Mariconti in risposta all’intervista rivoltagli da Eloisa Montagna, in *ANDREA MARICONTI. QUIA PULVIS*, catalogo della mostra, Galleria Pittura Italiana, Milano, 17 maggio-30 giugno 2007, s.p.

¹² *Ibidem*.

recita l'immagine dialettica, costellazione discontinua di iconografie e iconoclastie, nella quale si incrociano l'arcaico e l'attuale; un grande impasto dove si mescolano nodi e grumi di pittura fatti di sopravvivenze, esaltazioni di ere che prefigurano epoche successive.

“È un sentiero. Fortunatamente non si ha una gratificazione totale dalle proprie opere, perché sennò la ricerca si ferma. Quando si viaggia, quello che conta non è la destinazione, ma il viaggio stesso. Il pittore ama il viaggio, non la destinazione”¹³, ha scritto Mariconti.

Antimatter

“Dolcissime o astruse o preziose reminiscenze delle materie quotidiane, investite da una esaltazione concettuale e da una severità oggettiva che stupiscono, come segnale di grandi smarrimenti, e di temi mescolati sottoterra, a filo di terra, e poi rimossi, con il fresco dei bulbi e radici dagli sterri, calcina e zuccheri, miche e vermi: e in questo modo ogni porzione eseguita dal pittore suscita oggetti o racconti o poemi solidificanti, che paiono essere rivelazioni, come agitare le tenebre, provarle; come rigare il crepuscolo con un grido di cristallo, aboliti l'aria, l'acqua, il fuoco, la terra e tutte le idee che spontaneamente si confessino con immagini analoghe”¹⁴.

¹³ Andrea Mariconti in risposta all'intervista rivoltagli da Eloisa Montagna, in *ANDREA MARICONTI. QUIA PULVIS*, catalogo della mostra, Galleria Pittura Italiana, Milano, 17 maggio-30 giugno 2007, s.p.

¹⁴ Emilio Villa, *III-1953*, in *Idem, Pittura dell'ultimo giorno. Scritti per Alberto Burri*, postfazione di Stefano Crespi, Le Lettere, Firenze 1996, pp. 19-20.