

DAVIDE FERRI

IL LATO UMANO

Ricordo, era diversi anni fa, che un gallerista che l'ha conosciuto molto bene mi parlò una volta della prodigiosa velocità di Giovanni Testori come della prova più evidente del suo talento critico. Non me lo sono mai dimenticato. Diceva che Testori era talmente veloce che ci poteva mettere poche ore per scrivere un testo o un articolo impeccabile, bellissimo, su uno degli artisti – Rainer Fetting, Martin Disler, Helmut Middendorf, e soprattutto Karl Horst Hoedicke - che a quel tempo ammirava. Voglio dire: a Milano, negli anni Ottanta, c'era un grande scrittore che guardava con passione al Neoespressionismo tedesco, ai Nuovi Selvaggi, cioè che sceglieva la variante mitteleuropea della nuova pittura preferendola, di gran lunga, alla Transavanguardia italiana.

Che cosa c'entra Maria Morganti con questo paesaggio? Apparentemente nulla. Non solo perché alla prodigiosa velocità di Testori fa da contraltare, idealmente, la lentezza di Maria (se c'è un a cosa che viene da chiedersi di fronte a un suo dipinto è: quanto ci ha messo a farlo? Cioè a quale porzione di tempo corrisponde una pagina del diario, una sedimentazione? Settimane, mesi... quando dunque un dipinto è veramente finito?) o perché da Milano se n'è andata appena ha potuto (ha scelto New York per la sua formazione di artista, poi Venezia per vivere e lavorare).

Il punto è che Morganti non è stata minimamente sfiorata – neppure per quello che al limite potrebbe essere considerato, come per molti artisti che hanno iniziato a dipingere nei primi anni Novanta, un precedente ingombrante – da quella figurazione che Testori, pur da una posizione defilata, ha amato appassionatamente. Maria ha iniziato a dipingere negli anni Ottanta, ma il suo primissimo apprendistato è probabilmente da ascrivere all'interno di quella "linea analitica" che proprio dalla pittura degli anni Ottanta è stata bruscamente interrotta.

Eppure, in occasione di questa mostra, i dipinti di Morganti dialogano con gli scritti di Testori.

In che modo l'artista ha fatto suo un immaginario apparentemente così lontano?

Credo che di Testori abbia letto tutto il possibile, per mesi. Poi ha scelto un libro – un libro importante, quello che raccoglie i saggi su Gaudenzio Ferrari e il Sacro Monte di Varallo (il luogo dello scambio, della continuità tra pittura e

scultura, cioè della narrazione che si articola attraverso questa contiguità) e da quel libro ha idealmente strappato delle pagine, isolato frasi, sottolineato parole che poi sono diventati i titoli di alcune opere. Le parole che Testori ha scritto per lei, direbbe Maria. Hanno a che fare con la carne, con il corpo, con la pittura che si fa corpo, dunque con la materialità della pittura. Poi con il rosa di Gaudenzio Ferrari, che è il colore della pelle e dell'incarnato. In mostra ogni lavoro finisce per avere uno spessore, un peso e una particolare presenza fisica.

Una serie di dipinti realizzati su lastre di alluminio, ma allineati irregolarmente, fuoriescono dalla parete.

Le piccole cavità di una lastra di travertino sono riempite con il pongo, un materiale che già da anni è entrato a far parte del suo vocabolario.

Una tavola, un monocromo rosa disposto in orizzontale sostiene invece il peso di un frammento di rodocrosite e una sedimentazione di strati di pongo: è la messa in scena di un dialogo tra pittura e materia, e tra diversi toni del rosa.

Il *Quadro infinito*, il dipinto inamovibile dallo studio poiché accoglie, a strati, tutti i colori usati nel corso di anni di pittura e quelli che verranno, è invece ritratto in mostra in una serie di fotografie che, contemporaneamente, ne attenuano e sottolineano la presenza fisica.

Che cosa sono dunque le opere che Maria Morganti espone in questa mostra? Quale strano, ambiguo territorio occupano?

Si tratta probabilmente di uno spazio liminale, che idealmente coincide con quello (intermedio tra affreschi e scultura nelle cappelle di Gaudenzio Ferrari) che Testori ha provato a raccontare, uno spazio di figure colte "a mezzo, sul punto di staccarsi dalla parete e prendere corpo plastico". È come se le parole di Testori descrivessero un luogo che i dipinti di Maria hanno sempre abitato.

In un libro recente Victor Stoichita ha ricostruito la storia del quadro come una progressiva presa di coscienza, soprattutto nel mondo fiammingo, della natura materiale, oggettuale del quadro a scapito dell'idea albertiana di pittura come finestra.

Invece in un saggio su *Contingente*, l'opera che più di tutte, tra quelle di Eva Hesse, si colloca nel "territorio affettivo" della pittura, Rosalind Krauss si chiedeva cosa accadrebbe se, per qualche strana ragione, i dipinti di Rembrandt fossero installati a novanta gradi rispetto alle pareti, mostrando ad

un osservatore solo il profilo della loro cornice. “La loro normale funzione – afferma la Krauss - , quella di rendere visibile un certo ordine di cose, si troverebbe annullata; al suo posto ci verrebbe data l’anomalia extra-pittorica di una pittura oggetto, o di una pittura-come-oggetto.”

È questo il caso di *Stratificazione con rodocrosite (rosa e rosa)*, *Prendere il volo*, o di altre opere esposte in questa mostra?

Il punto è che Morganti non è si mai posta il problema di approdare a un nuovo medium (ad esempio la scultura), ma piuttosto di ampliare i confini materiali della pittura, per renderla tridimensionale, per darle presenza e vita corporea. Così anche quando sembrano emanciparsi dai codici specifici del medium (ad esempio quando si staccano, si allontanano dalla parete, o sono posti in orizzontale), i suoi lavori, per via dell’irriducibile presenza di alcuni elementi (la bidimensionalità del supporto, la tavola, gli strati di colore), restano in una sfera che non solo affettivamente ma anche sintatticamente è pertinente alla pittura.

Il lavoro di Maria Morganti si basa su alcune regole precise. L’artista utilizza un solo colore al giorno, che ottiene aggiungendo altri toni nello stesso vasetto a quello del giorno precedente. È la prima cosa che fa quando entra in studio. Poi il colore viene steso, a strati, sul dipinto della serie a cui sta lavorando, sul diario e sul *Quadro infinito*. Ogni strato ricopre così quello precedente, quello del giorno prima, lasciandone visibile solo una piccola parte, ad esempio un margine molto stretto – una linea sottile - per le sedimentazioni e le visioni laterali, un bordo un po’ più largo per il diario. La superficie del *Quadro infinito*, invece, viene ricoperta completamente: la storia del dipinto è tutta nel bordo, dove i colori finiscono per mischiarsi, si sovrappongono, collassano l’uno nell’altro.

I dipinti di Maria Morganti, visti in superficie (visti cioè per quello che accade sulla superficie) sono una progressione di tonalità di colore, come nel caso dei diari, oppure, come nel caso delle sedimentazioni, dei “quasi monocromi” (così li ha definiti Raphael Rubinstein in un saggio a lei dedicato) che solo incidentalmente dialogano con il modernismo e con la storia dell’astrazione. Il suo modo dimesso di trattare le superfici – talvolta vagamente irrisolto, e mai troppo assertivo e definitivo - fa affiorare un lato umano, profondamente umano.

È come se in ogni suo lavoro ci fosse sempre un altrove, un sotto, un dentro che lo sguardo vorrebbe scoprire. Perché in ognuno si addensa qualcosa che

ha a che fare una parte autobiografica, esperienziale, nascosta tra le pieghe del colore.

Una volta ho sentito Maria Morganti descrivere un suo dipinto parlando della maculopatia (una patologia della vista che impedisce di mettere a fuoco la parte centrale del campo visivo) di sua madre. Era qualche anno fa e il dipinto in questione era una delle visioni laterali, un lavoro in cui le tracce, i margini delle velature, degli strati successivi che si depositano sulla superficie, si incontrano, si sfiorano, si sovrappongono al centro del dipinto formando un fascio di linee che lo percorre verticalmente.

Pellestrina - l'isola, il lungo lembo di terra nella laguna veneziana dove l'artista trascorre l'estate da qualche anno a questa parte - è invece il titolo di una serie di piccoli dipinti attraversati (però in senso orizzontale) dallo stesso fascio di linee colorate.

E ancora: per mesi, per anni, il lavoro di Morganti è stato ascrivibile ad un dialogo a distanza tra lei e suo padre. L'artista stava infatti dipingendo i propri diari mentre rileggeva, riorganizzandoli in vista di una pubblicazione, i diari di suo padre (un corpus di appunti, osservazioni, confessioni che copre l'arco di una vita).

I diari esposti in questa mostra, invece, sono quelli che raccontano del tempo con Testori, cioè del tempo in cui le parole di Testori su Gaudenzio Ferrari hanno accompagnato le sue giornate in studio: nei toni del rosa, a cui la progressione dei colori approda inevitabilmente (così come accade nelle carte rosa Testori, nelle sedimentazioni e negli slittamenti), si leggono le tracce di questo incontro.

Qualche giorno fa, mentre stavo ripensando al lavoro di Maria e sfogliavo un libro di interviste, ho trovato questa affermazione di Philip Guston: "la pittura è esattamente parallela alla vita."