

GIORGIO VERZOTTI

IMPROMPTU PER MARIA MORGANTI

“Contaminazione” è un termine che ricorre spesso nelle parole di Maria Moranti, quelle scritte in forma di diario di lavoro e quelle che dice quando parla a qualcuno della sua pittura. Mi sono occupato più volte del monocromo, icona modernista di purezza assoluta, e della sua “contaminazione” in epoca postmoderna, va da sé che la pittura di Morganti mi interessa.

La contaminazione di cui l’artista parla è data dalla sovrapposizione delle stesure di colore monocromo, secondo procedure e tempi che sono stati già ampiamente descritti: già nella tazza dove restano sedimentazioni delle stesure precedenti, e poi nelle sovrapposizioni continue sulla tela, il colore non è puro, si sporca, recando in sé tracce del colore precedente.

“Sporcare” è un altro termine ricorrente nelle parole di Moranti: il colore, steso nella sua pienezza, diciamo così, è già spurio fin dall’origine, contiene “altro” e perciò non è mai, o quasi mai, “canonico”, come ci si aspetterebbe stando alle denominazioni. D’altra parte quando diciamo Magenta, o Giallo limone, cosa diciamo? Poco più di una pura convenzione: ci sono in natura e grazie alla produzione industriale una infinità di Magenta e Giallo limone, una infinità di toni si possono viepiù creare se “sporchiamo” i colore con una punta di qualcos’altro. Ricordo una serie di lavori di Bertrand Lavier, l’uno, un’installazione ambientale, che insisteva sulla inaffidabilità delle parole ad afferrare davvero il significato, una volta messe alla prova della traduzione translinguistica, e gli altri, una serie di monocromi, giocata sull’inermità della pulsione catalogatoria dei colori: due rossi, anche se si chiamano allo stesso modo, possono non essere mai uguali.

Diciamo che Maria Morganti condivide questo atteggiamento, ma non ha bisogno di dimostrarne gli assunti teorici, perché li incarna, li vive nella pratica. Tale pratica essendo quella della contaminazione (e non che quest’ultima sia perseguita in modo metodico, sarebbe un’istanza ideologica che non interessa all’artista), va da sé che il senso del lavoro sorge a partire dalle sbavature, dai margini, da ciò che non corrisponde, da ciò che non sta al suo posto.

La lettura dei suoi monocromi, di piccole o medie dimensioni, sempre di formato quadrangolare, si fonda sul margine, in alto o in basso, là dove la monocromia viene contraddetta dalle strisciate rimaste visibili delle stesure sottostanti. Le strisce di colore differente da quello in superficie, o simile, in rapporto o in contrasto tonale, dicono il tempo di lavoro, la processualità, la modalità. Dicono anche la base emotiva delle operazioni, il radicale sganciamento da ogni programma che non sia fondato su una sorta di instintualità o pulsione, che rende scopo del lavoro il lavoro stesso, fine della ricerca la ricerca stessa, Il famoso “io non cerco, io trovo” di Picasso segnalava nel grande pittore la presunzione di saper significare (Picasso

come il Fallo lacaniano...). Per Morganti significa tutto l'opposto, la totale aderenza dei processi significanti al caso, e la gestione del caso solo a posteriori, non predisposta, solo pensata come eventuale.

L'unica "predisposizione" è quella dei materiali, è il programma che l'artista si dà, come pittrice, ma è un programma di lavoro che si identifica in gran parte con la sua stessa esistenza, l'unità fra arte e vita, senza tanta prosopopea, è in lei cosa fatta, è una necessità vitale.

La stesura pittorica è sempre un po' materia; tracce della gestualità, magari minime, si intravedono; alla non-purezza del colore si aggiunge l'istanza del corpo, il qui-e-ora dell'atto materiale che l'opera lascia leggere, da cui non trascende. Pensate al blu di Klein, alla materia spessa, evidente, ma apparentemente intoccata, e simile a una sostanza proveniente direttamente dall'empireo, dall'iperuranio, emblema infatti della sensibilità immateriale.

Bisogna guardarla per impregnarsi di sensibilità. Anche l'achrome di Manzoni, il pendant del blu kleiniano, sembra realizzato non da mano umana, spesso è fatto di lana di vetro o polistirolo espanso, subisce una mutazione genetica ed è dichiaratamente il frammento visibile di una totalità invisibile.

La pittura di Maria Morganti appartiene dichiaratamente a questo mondo, di questo "basso" orizzonte operativo, e lo è proprio in quanto ci si mostra priva di ogni ridondanza, anche di quella fenomenologia, organica, gestuale: la pittura si pone in continuità col tempo e lo spazio dell'esistenza, e ci racconta, ci srotola davanti potremmo dire, la forza immaginativa, creativa, della sfera emozionale. Che riesce anche a creare delle narrazioni, quando l'opera si distende nei tempi ripetitivi e variati del diario.

L'assoluto che il monocromo evoca qui viene, abbiamo detto, contraddetto, rovesciato o se non dobbiamo essere così estremi diciamo relativizzato al mondo dei fenomeni. Nelle esperienze che a suo tempo avevo avvicinato è lo spazio che agisce come dispositivo atto al rovesciamento. Lo spazio dei fenomeni entra nella superficie del dipinto, lo apre, lo squaderna, lo esplosa a dimensione d'ambiente, lo rende esperibile non solo con il pensiero e il suo organo prediletto, la vista. Possiamo delineare una genealogia che nasce con Fontana e tocca il Gruppo Zero, Ellsworth Kelly, Support-Surface e la "Pittura analitica", Blinky Palermo, Imi Knoebel, Heimo Zoberning.

Nel caso di Morganti è invece il tempo che svolge quella funzione (e i nomi che corrono alla mente sono Niele Toroni, Gunter Umberg, Ettore Spalletti, Rudolf Stingel, ma vorrei avventurarmi a citare anche Mark Rothko...), il tempo del lavoro, espresso nella stratificazione delle stesure che restano leggibili ai margini, o nelle lunghe sequenze di segmenti colorati che compongono i suddetti "diari". L'opera insomma si identifica col processo della sua creazione, e questo a sua volta col tempo e il ritmo dell'esistenza, del semplice esserci.

La semplicità è un'altra caratteristica, o una qualità specifica, del lavoro di Morganti: atti creativi elementari, mescolare il colore, stenderlo su una superficie, saturarla quasi completamente, e poi ripetere gli stessi atti

secondo un programma dettato interamente dalle sue proprie leggi interiori. Una attività quasi monastica, che si immagina piena di fervore sapendo che lo studio è immerso nella luce della laguna veneta, ma che non porta a nessuna estasi mistica. L'estasi, come la passione, è egoistica, l'esultanza che Morganti vuole ogni volta vivere deve valere anche per gli altri, per quelli che osservano, anche se in quello studio no ci hanno mai messo piede. L'apertura al tempo insomma, la significazione del tempo vissuto, significa anche apertura agli altri, alla piena leggibilità dell'opera e delle sue regole costitutive, come condizione per l'esplicarsi, ogni volta diversa, dell'emotività che ha determinato la scelta del colore, e l'esistenza stessa del dipinto. Ogni volta diversa perché un'altra funzione importante la assume lo spazio espositivo: nel caso della mostra che questo catalogo introduce, tutto è stato generato dai continui contatti dell'artista con lo spazio, con le sale della Fondazione Querini Stampalia, con le sue caratteristiche specifiche e irripetibili. Lo spazio occupato è, significativamente, a un tempo canonico e marginale, si tratta delle sovrapposte dove nei palazzi antichi si apponevano pitture di genere su superfici conformate. I colori di alcuni dei quadri presenti nelle sale, la considerazione di alcune caratteristiche di essi, e la loro risonanza emotiva sono stati i punti di partenza per ogni nuovo lavoro. Ma poi, di emozione in emozione, di pensiero in pensiero, e di stesura in stesura, il punto di partenza è diventato una mera traccia e se mai uno stimolo per una ricerca che ha intrapreso libere direzioni diverse. All'osservatore la facoltà, la possibilità, non tanto di ritrovarle nel percorso dei suoi propri pensieri, ma di cercarne altrettante e nuove, convergenti o divergenti.