

Giardini Squisiti
Kaufmann
Morganti



Casa
Testori
ASSOCIAZIONE CULTURALE

Giardini Squisiti

Kaufmann Morganti

Giardini Squisiti
Massimo Kaufmann e Maria Morganti

Casa Testori - Novate Milanese
4 aprile - 11 maggio 2014

Progetto
Associazione Giovanni Testori

Coordinamento
Davide Dall'Ombra
Marta Cereda

Progetto grafico e impaginazione
Alessandro Frangi

Allestimento
Studio Cromo

Fotografia
Alessandro Frangi
Francesco Allegretto
(per le opere di Maria Morganti)

Con il patrocinio e il contributo di



Regione Lombardia
IL CONSIGLIO

Con il patrocinio di



Casa Testori sostenuta da



Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore.

© 2014 Casa Testori Associazione Culturale
© Associazione Giovanni Testori Onlus
© Gli autori per i rispettivi testi o fotografie

L'editore è a disposizione degli eventuali detentori di diritti che non sia stato possibile rintracciare.

Massimo Kaufmann ringrazia gli artisti che hanno collaborato al *Giardino d'Inverno*

Stefano Arienti
Marco Cingolani
Giovanni Frangi
Andrea Mastrovito
Fulvia Mendini
Katja Noppes
Michela Pomaro
Massimo Uberti

Casa Testori Associazione Culturale

Largo Angelo Testori 13,
20026 Novate Milanese (MI)
www.casatestori.it
info@casatestori.it
Tel. 02 36589697

Associazione Giovanni Testori Onlus

www.associazionetestori.it
info@associazionetestori.it
Tel. 02 36586877

Giardini Squisiti
Davide Dall'ombra



Nello studio di Maria a Venezia, il 25 gennaio 2012, foto di Katja Noppes

TestoRum, consent arum idi omnimilitate iundion emquam, nimus doluptures qui quaspie nducit es dolo consequere velles eatur anderio nserferum corion repelli gendae nonsequi quate sini commolorerro imodi reperna tquatur sum etwur?

Debitamet, sum nis nectia doluptur sinctem que nem ilit fugia andis sinvendisin re et equias maximaio ommolut est accus non re poriam haribea nectatur, occabor aturibus arumquu ntibus acerchitae nobisci tatemolest, tem rescitur? Iderum estisi atem quam eum quatatum denim que nonsequis excestio minulla borerum faceat a ium remposapero blam hilignis inis eos ipis sum ulpa vendesedisi quo corem cum inihil int.

Con cusdaecaere, ipicil eum quae omni a consendaero eaquas apietur, commolu ptatur?

Dam quis audigendel mos rest quiam dollaces et aut omni voloria volorer epercusam quam dis repudiam qui te et faccus exerum re lacculpa deles delis comnimi, od ma perspe et fuga. Reiundu cipsae. Eribus verem facearum id que prerciati doluptia delendi bero doluptam autatem quaturibus molluptatis enditi corporr umenime nullab ipsam doluptur aris aut quis endae molupta tquiducid que rerem hiliquas dunt vid moluptam autatur alibus magnam lab in pro beatum acerfererum untiust, ut molorer spitis ent modis ipsam, que volorem cone nonseri onsequi bereptat quamus, volesequam nis restiscitio. Fera quam is et ex explit, quodignimaio dolor si omnis cor aut hillab inullenti dolescium, et qui di voluptas porume et quias siti incia pliqui doloria sus, nonsequam, as aut as doleseque ne simodi sum re, ipsantia consequia volent ipsamus et atur aut apis exceriores rerum laborio nsecaborit eosandit volori nisquuntur?

Occatur maximint, omnia del experup taturibus venimoluptae volorepere si dolupta dolorem sit prestium quia di conest, et estio. Adictat

Massimo Kaufmann





La pioggia nel *clinamen*

Francesco Matteo Cataluccio

Al primo anno del Liceo, quando lo spettinato professore di Filosofia spiegava, avevo preso l'abitudine di guardare fuori finestra. Il mio banco di "contestatore" un po' daltonico era strategicamente posizionato in fondo all'aula, accanto al calorifero, appoggiato alla parete a vetri. Preferivo non guardare l'insegnante, ma concentrarmi sulle sue parole, cercando di trovare un appiglio con la realtà là fuori. Scattavano così nella mia testa, allora circondata da una selva di barba e capelli, strane associazioni, che mi sono rimaste nel ricordo per sempre e che, ritengo, siano state, anche quando studiavo all'Università, la mia chiave per comprendere, un poco, la Filosofia. A quelle associazioni, assolutamente casuali, si agganciò infatti la scintilla della mia comprensione e, poi, l'assorbimento stabile nella memoria.

Ricordo ancor oggi le parole del professore, mentre spiegava il filosofo greco Epicuro, sul finire dell'anno scolastico: "Nella fisica epicurea il *clinamen* è la deviazione spontanea degli atomi nel corso della loro caduta nel vuoto in linea retta: deviazione casuale, sia nel tempo sia nello spazio, che permette agli atomi di incontrarsi. Il concetto fu introdotto da Epicuro con il termine greco *paréγκλισι* (παρέγκλισι), successivamente tradotto da Lucrezio con il termine latino *clinamen*".

Stava piovendo: una pioggerellina tardoprimaverile uggiosa e insistente. Le gocce picchiavano il vetro della finestra e scorrevano poi giù lasciando una scia che faceva lo slalom tra i grumi di polvere lasciati dai poco scrupolosi bidelli. Il vento spostava le gocce in discesa, provocando delle deviazioni laterali rispetto al percorso che avrebbero fatto se avessero potuto seguire il naturale movimento rettilineo dall'alto in basso (teorizzato e descritto da Galileo, dopo vari esperimenti con palline lasciate cadere dalla Torre di Pisa).

Proprio mentre il professore, con voce rotta dalla passione, raccontava che, nell'opera *Sulla Natura* (*De Rerum Natura*, II, 216-219), il poeta latino Lucrezio, commentando la filosofia di Epicuro, afferma che "gli atomi cadono in linea retta nel vuoto, in base al proprio peso: in certi momenti, essi deviano impercettibilmente la loro traiettoria, appena sufficiente perché si possa appunto parlare di

modifica dell'equilibrio", vidi due gocce cadenti incontrarsi, a causa delle loro discesa obliqua, e fondersi in una goccia sola e poi continuare la discesa accelerata dalla loro massa accresciuta. Sul vetro di una sbocconcellata e vecchia scuola fiorentina si stava compiendo un *clinamen*: un'"inclinazione" perfetta. Mi emozionai come se stessi assistendo alla replica della creazione: all'incontro quasi amoroso di gocce devianti per un vento tiepido e persistente; alla loro unione non necessaria ma casuale; al proseguimento del loro cammino comune fino a sbattere sullo stucco secco della cornice lignea che ferma la vetrata e rimbalzare sul terreno polveroso costellato di erbacce, dando loro nutrimento e speranza di vita.

La sera a casa, mentre la pioggia continuava a cadere insistente in mulinelli agitati dal vento, raccontai a mio padre questo episodio. Lui si alzò da tavola, con un sorrisetto, e andò a scartabellare nelle librerie del corridoio. Aveva sempre un libro per ogni occasione. Se ne tornò con un volumetto dal titolo rosso: Karl Marx, *Differenza tra la filosofia della natura di Democrito e quella di Epicuro* (1841). Mi disse: "A proposito di gocce, senti cosa scriveva Marx: 'La filosofia, finché una goccia di sangue pulserà nel suo cuore assolutamente libero, dominatore del mondo, griderà sempre ai suoi avversari, insieme a Epicuro: 'empio non è chi rinnega gli dèi del volgo, ma chi le opinioni del volgo applica agli dèi'". Mannaggia! Ignoravo che Marx si fosse occupato anche di Epicuro e che il suo materialismo affondasse le radici in quella filosofia (il professore non ne aveva fatto cenno...). Per Marx la visione del movimento degli atomi in Epicuro era la massima espressione della libertà. Mentre gli atomi di Democrito scendevano giù secondo un moto lineare, quasi predeterminato, senza possibili variazioni, quelli di Epicuro/Lucrezio, calavano dall'alto al basso secondo traiettorie variabili e imprevedibili, e quindi si incontravano a caso come le gocce di pioggia, prima di arrivare al suolo. Grazie al *clinamen*, cioè all'inclinazione rispetto alla verticale, gli atomi rimbalzano, si incontrano e si aggregano: la diversità delle loro forme e la molteplicità delle combinazioni generano la varietà delle cose: "Questi corpi primi si muovono infiniti in un universo infinito creando infiniti mondi. La deviazione quindi è libertà". Il giovane Marx era ancora in grado di apprezzare la felice libertà del caso e far sua una visione della Natura (e forse anche della Storia) non determinata dalla necessità.

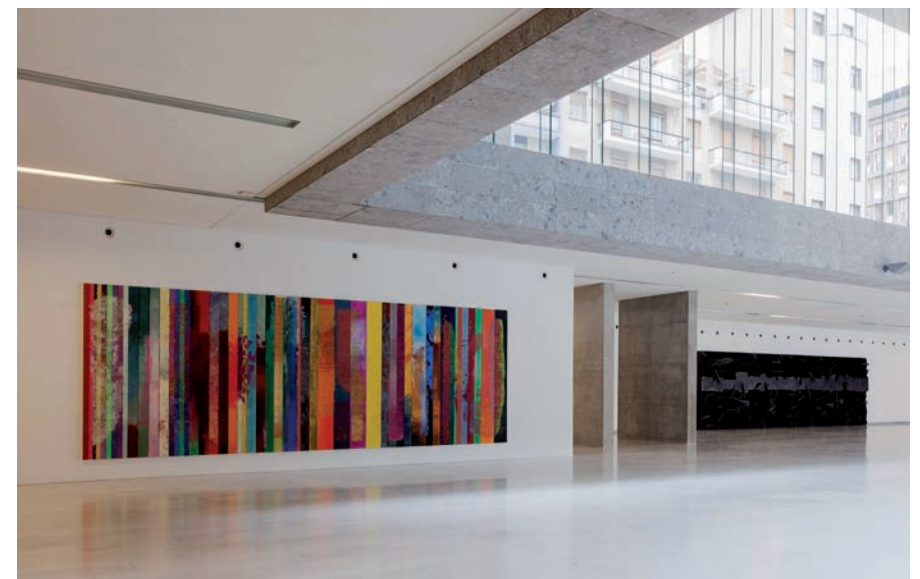
Forte di questo avallo ideologico, divenni così un estremista epicureo, dedito più alla libertà dei vizi che ai rigori della militanza politica, capace di citare nelle assemblee molto più spesso *Sulla Natura* che *Il Capitale*. Ancora oggi rimango

convinto che pochi testi come il *De Rerum Natura*, nella storia della filosofia, grazie forse anche al fatto che si tratta di un pensiero di un filosofo raccontato da un poeta, riescano a comunicare un senso di libertà e felicità così grandi.

La prima volta che vidi i dipinti di Massimo Kaufmann, agli inizi del secolo, in una visita organizzata nel suo studio, mi colpì la texture delle tele: il colore stava sopra una miriade di bolle (gocce) in leggero rilievo. Sembrava di trovarsi davanti a un quadro divisionista, punteggiato di colori di centinaia di sfumature, che soltanto da lontano sono percepibili nel loro complesso. Era quello un momento di svolta nella produzione di Kaufmann. Dagli esordi, nel 1987 alla fine al 2000, le sue opere sono state soprattutto originali installazioni, legate all'esperienza dell'Arte Povera, che lasciano trasparire un forte interesse filosofico: una lettura del mondo caratterizzata dal faticoso tentativo di organizzazione il Caos.

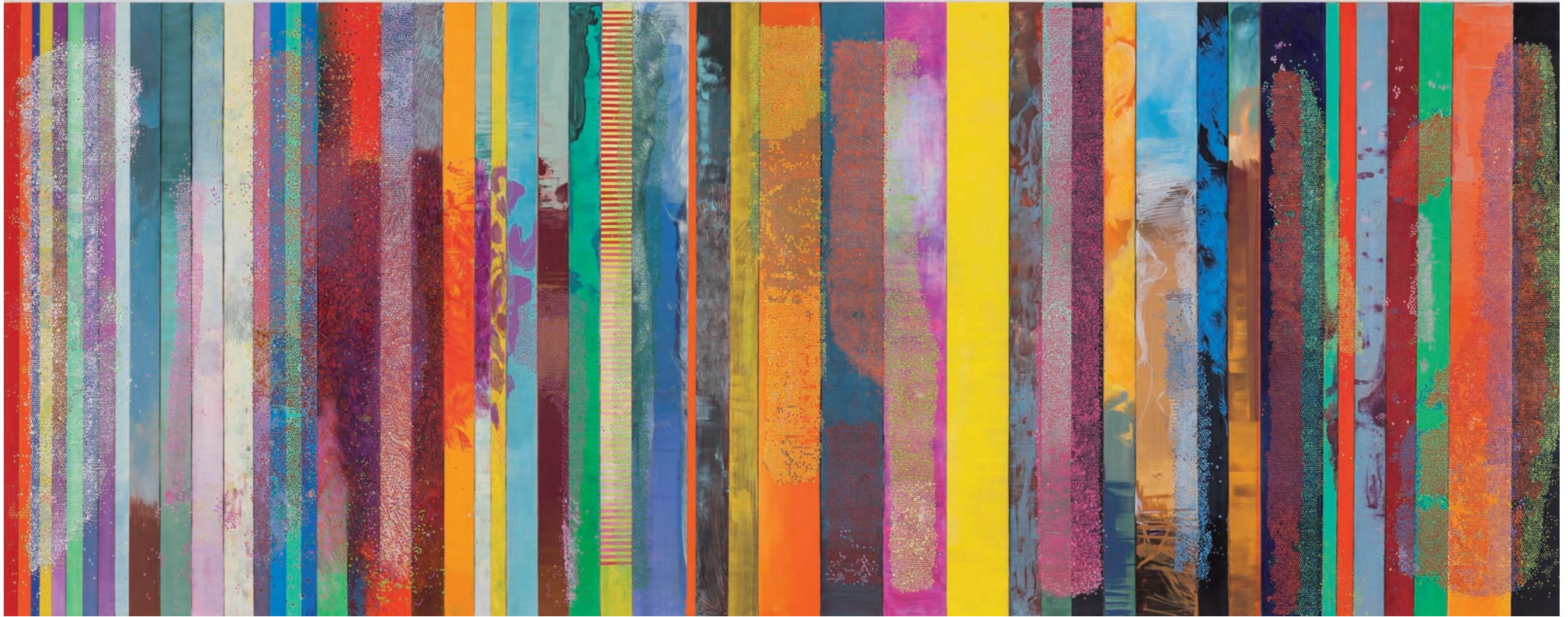
Anche se è sempre difficile fissare le trasformazioni della creatività di un'artista su una data precisa, mi pare che si possa dire che, proprio nel 2000, Kaufmann abbia rinnovato radicalmente il suo lavoro dedicandosi alla pittura astratta, nella quale l'aspetto performativo riveste un ruolo centrale: "Il colore come veicolo emozionale, la pittura praticata come partitura musicale, il tessuto temporale come elemento portante della creazione artistica, sono elementi che si dispiegano in una rilettura astratta del paesaggio urbano e naturale".

Nei cicli *Concerto* (2001) e *24-ore* (2004), come nella serie *Il solito nudo che*



scende le solite scale (2009), è rappresentato molto efficacemente il Caos, a volte con un oscuro presagio di tenebre (significativo è, a questo proposito, il ciclo *Cecità*, sempre del 2009, così inquietantemente vicino alle poltiglie di informi pigmenti degli *Autoritratti*). Ma, a partire dalla serie *The Golden Age* (2008), si inizia a intravedere che i punti colorati cessano di essere un'immagine disordinata e dai contorni incerti, e sembrano incanalarsi lungo delle bande verticali. È come se Kaufmann avesse individuato, oltre l'apparenza della realtà, un Cosmo, dapprima impercettibile, e poi, col passare degli anni, sempre più evidente. Dal bellissimo *Temporale* (2008), il cui pulviscolo è il risultato poroso della caduta della pioggia da una nuvola uniformemente scura, si arriva con il *Dittico (Cecità)*, del 2009, a una variazione straordinaria di bianchi, neri, grigi e argenti, a intravedere delle bande verticali. La pioggia di puntini a rilievo sembra incanalarsi

in un movimento dall'alto verso l'altro che li fraziona, seppur disordinatamente, in campi discendenti. Questi campi, possono essere tre o quattro fasce, oppure molte e sottili, come in *Stripes* (2009-2010). Qui, si potrebbe azzardare, siamo ancora nell'apparentemente rigido *clinamen* di Democrito. Ci troviamo di fronte a un allegro determinismo della discesa multicolore, appena messo in discussione da un pulviscolo di puntini che sembrano ignorare le direttive delle sottostanti fasce colorate. Una rappresentazione del mondo, e della sua genesi, poeticamente imprecisa, che sovrappone momenti diversi, formazioni e movimenti che si incanalano indisciplinatamente entro corridoi discendenti. Per i cabalisti, la creazione del mondo è stata possibile perché Dio si è "ritratto". L'antico termine ebraico *Tzimtzum* designa appunto questa "contrazione" di Dio, senza la quale nulla sarebbe potuto avvenire. Dio si è autolimitato per far



Clinamen, olio su tela, cm 300x900, 2013. Collezione Università Bocconi, Milano

spazio e creare il mondo. C'è però un paradosso, una contraddizione, nell'ipotizzare simultaneamente l'assenza e la presenza di Dio. Lo spiegò bene Rabbi Nachman di Breslavia: "Solo in futuro sarà possibile comprendere lo *Tzimtzum* che ha portato in essere lo 'Spazio Vuoto', poiché di ciò dobbiamo dire due cose contraddittorie... Lo Spazio Vuoto è avvenuto mediante lo *Tzimtzum*, in cui, per così dire, Egli ha 'limitato' la Sua Divinità e l'ha ritirata da lì, ed è come se in quel luogo non vi sia il Divino... la verità assoluta è che il Divino deve tuttavia esservi presente, perché certamente nulla può esistere senza il Suo dargli vita" (*Likkutei Moharan*, I, 64:1).

Se si vuole immaginare la creazione come libertà, visto che addirittura Dio si è ritirato per fare spazio, è impensabile non ipotizzare una caduta della pioggia delle particelle elementari che non sia stata in balia di moti che dessero la possibilità di associazioni imprevedibili e casuali. Il clinamen è la conseguenza dello *Tzimtzum*: nell'infinito spazio la caduta devia in continuazione. Con il suo ultimo grande lavoro, intitolato appunto *Clinamen* (2013), Kaufmann ha rappresentato proprio questo caos-ordinato, dove migliaia di punti colorati, scorrono lungo fasce policrome, seguendo liberamente le linee del caso, come avviene alle gocce di pioggia, spostate dal vento.

Clinamen è accompagnato, nell'esposizione di Casa Testori, da una stanza con le pareti completamente affrescate da fasce parallele dipinte da Kaufmann. Su quelle pareti sono intervenuti altri artisti suoi amici: Stefano Arienti, Marco Cingolani, Giovanni Frangi, Andrea Mastrovito, Fulvia Mendini, Katja Noppes, Michela Pomaro e Massimo Uberti, personalizzando ciascuno una fascia, in una sorta di variopinta caduta parallela e contemporanea di immagini.

Nelle stanze della parte espositiva dedicata a Kaufmann c'è anche un'opera di Maria Morganti ("*Nel travertino*", 2012): un rettangolo di pietra chiara, dove l'artista ha inserito, nelle piccole cavità e porosità tipiche del travertino, parti di pongo colorato, a strati. E' questo un suggestivo rimando all'esposizione di opere della Morganti che si trova nell'altra ala, in fondo al corridoio, della villetta. È come se sulla pietra si fosse fissata la varietà prodotta dalla caduta libera degli atomi, e iniziassero ad affiorare, come macchiette policrome, gli embrioni della vita. Si coglie facilmente un'affinità nel lavoro dei due artisti. Maria Morganti, da anni, lavora a una sorta di "diario" attraverso la pittura di linee colorate verticali, che si accostano in una progressione che sembra un "codice a barre" della vita. I giorni che passano (come faceva Roman Opalka che sfidava Crono con le cifre dei numeri annotati progressivamente sulla tela) vengono scanditi da Morganti,

mediante strisce cromatiche sulla tela, oppure con strati di pongo di colori diversi, che vengono sovrapposti gli uni sugli altri, come sedimenti geologici di una pietra, o gli anelli del tronco di un albero. Questa sorta di "clinamen del tempo", apparentemente ordinato e distinto, attende di essere, a un certo punto, "rimpastato" in una sorta di riutilizzo del materiale colorato accumulato nel corso degli anni. E così si rimette in discussione il fragile Cosmo che tentiamo di dare a un mondo che nasce dalla casuale caduta dei suoi elementi primi e dalla precaria sequenza dei suoi attimi.

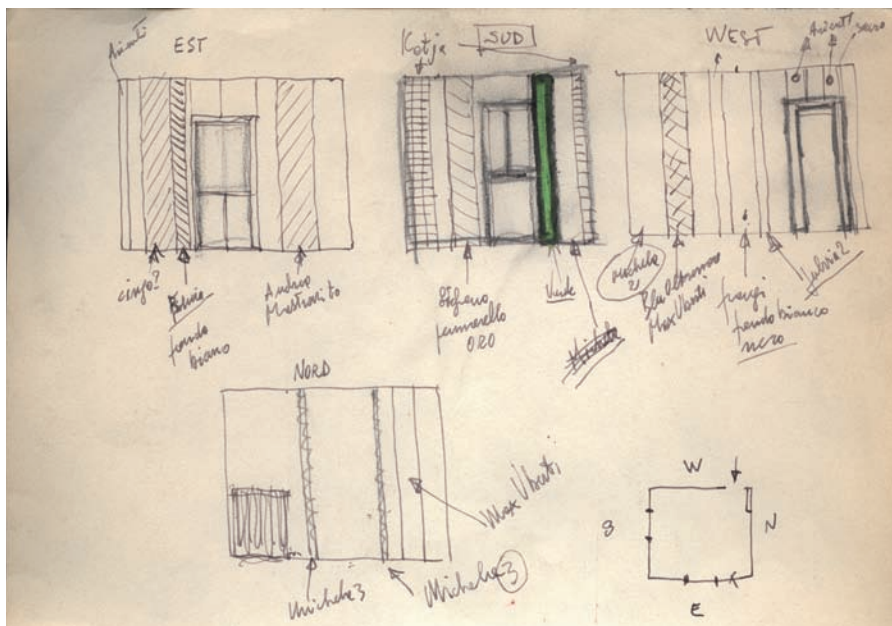
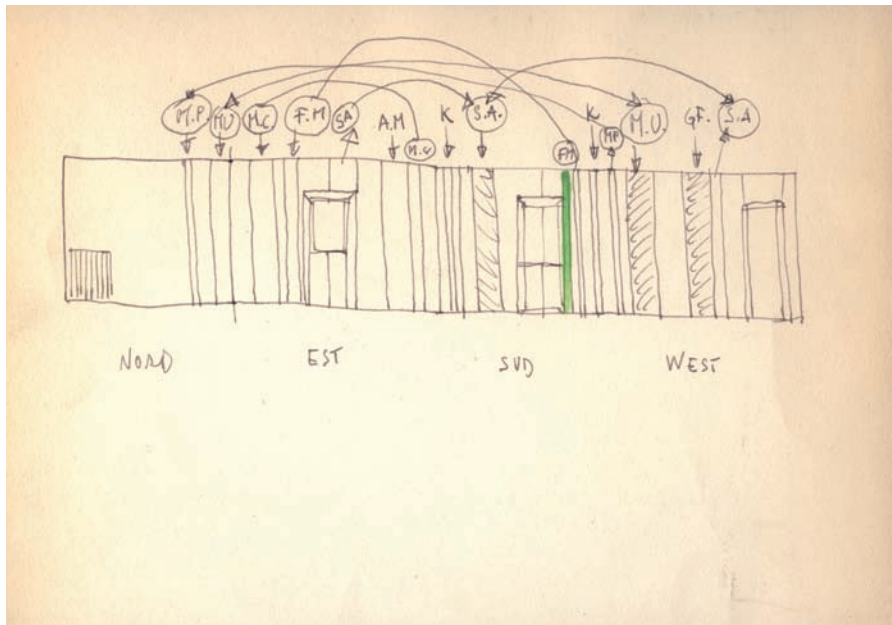
a pag. 6, *Clinamen*, 1-3 di 8, olio su tavola, cm 40 x 30, 2014



Clinamen, olio su tela. cm 230 x 270 (trittico), 2014

Giardino d'inverno

Massimo Kaufmann



Una stanza preziosa della Casa Testori, non troppo grande, raccolta e *riscaldata* da un soffitto “a cassettoni”, decorato con foglie d'alloro, oggi parzialmente svanite; è lo studio di questa grande casa che si affaccia sul giardino, il bel pavimento tipicamente lombardo a mattonelle esagonali, nere, rosse e grigie. In questi giorni di primavera anticipata le camelie esplodono in una fioritura che è il più bel dono per me che da due settimane mi sono messo all'opera per trasformare questa camera in un quadro. Alessandro mi aiuta nel disegno delle linee verticali, è un lavoro preliminare che comincia lunedì 3 marzo. Accompagnato dalla musica di Brahms comincio a prendere possesso di queste pareti, piuttosto alte, tracciando delle fasce verticali di diverse ampiezze.

L'esperienza consiste nel portare all'interno del mio lavoro l'opera di altri artisti. Ne invito otto che sono stati tutti già ospiti delle mostre *Giorni Felici*, da quando nel 2009 è cominciata l'attività della Casa Testori. Sono otto artisti legati da una rete di relazioni e di amicizia talvolta di lunga data, da legami affettivi, da gradi di parentela perfino. Cerco di stabilire una concordanza tra le persone che prescindano completamente dal lavoro di ciascuna.

In ordine alfabetico sono **Stefano Arienti**, **Marco Cingolani**, **Giovanni Frangi**, **Andrea Mastrovito**, **Fulvia Mendini**, **Katja Noppes**, **Michela Pomaro**, **Massimo Uberti**.

Ad ognuno di essi chiedo di partecipare in ragione di un principio semplice: immaginate, dico loro, che io sia un musicista, un jazzista per esempio, e che vi inviti ad una jam session. Ciascuno di voi suona, per così dire, un diverso strumento; io dirigo la band, i temi, i ritmi, ma ciascuno di voi, in piena libertà, suona la propria musica, il proprio “a solo”.

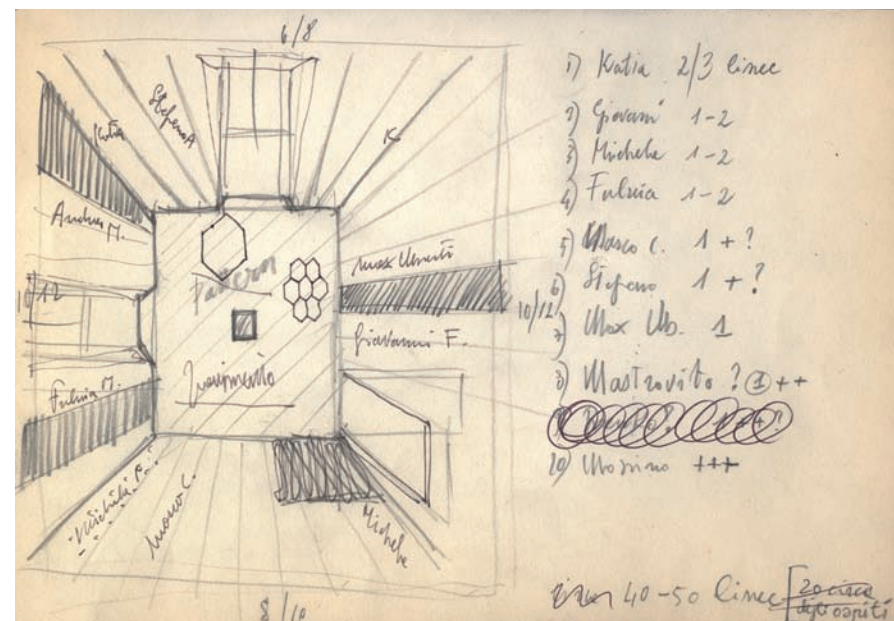
Sarebbe un po' troppo presuntuoso a questo punto cercare di fare paragoni, e tuttavia nel passato la bellezza di una casa, di un palazzo, di una chiesa era spesso il risultato di una molteplicità di competenze e di arti capaci di modellarsi e fondersi insieme. Nel medioevo le cattedrali erano sempre il risultato delle innumerevoli e diverse abilità, dall'architetto al marmista, allo scultore del

legno o della pietra, ai pittori del vetro e agli orafi. Nel Rinascimento e poi nel Barocco questa attitudine dell'arte raggiunge livelli di bellezza stupefacente e incomparabile. Se usciamo dai nostri orizzonti culturali e visitiamo una moschea in Marocco o un tempio indiano ci accorgiamo di quanti artisti, spesso anonimi, abbiano contribuito ad una visione dell'arte che non è, semplicemente e banalmente, un'opera collettiva ma una autentica visione dell'opera umana come cosmologia, intelligenza della propria cultura e desiderio di bellezza. Credo fermamente, ormai che non sono più un ragazzino, che nell'arte siano conservate le cose più degne del genere umano e fatta salva qualche (rara) buona idea politica o scientifica, negli ultimi millenni ciò che davvero merita di sopravvivere sia quasi sempre opera di artisti o poeti o musicisti. Quasi tutto il resto è solo conflitto o violenza. A tutti coloro che in genere nemmeno se ne accorgono faccio sempre, comunque, i miei più sinceri auguri.

Ciascun artista sta lavorando senza sapere esattamente cosa succederà accanto alla sua opera, mi riservo di usare la mia pittura come un legante tra cose diverse, cerco di creare *liasons*, corrispondenze e contrasti, e man mano che lavoriamo ci accorgiamo che appaiono e si rivelano le nostre "recondite armonie", e che scaturiscono come da un fenomeno osmotico. I "colleghi" per prendermi un po' in giro già l'hanno ribattezzata Cappella Kaufmann (con tutti i doppi sensi del caso); riuscire perlomeno ad abbozzare se non un "metodo" quantomeno una modalità, mi sembrerebbe oggi, lunedì 17 marzo alle ore 12, circa a metà dell'opera, già un buon risultato.

Alessandro fotografa tutti gli artisti mentre si susseguono le loro giornate di lavoro. Non sapere che cosa avrai accanto e ciò nonostante disegnare e dipingere ugualmente sulla traccia di un suggerimento condizionato corrisponde vagamente a quel gioco praticato dai poeti surrealisti che consisteva nel disegnare su un foglio di carta nello spazio di una striscia, quindi ripiegarla per nascondere e passare questo messaggio "segreto" al proprio amico e sodale affinché ne proseguisse, ignaro, la realizzazione. Una tecnica seriale e al tempo stesso "cieca", capace di produrre non solo esiti inaspettati e curiosi, ma di mostrare il senso più profondo, subconscio, delle relazioni umane. Questo gioco surrealista, chiamato "Cadavre Exquis" (cadavere squisito) e l'idea del *Giardino d'inverno* si sono fusi insieme nei **Giardini Squisiti** che è il titolo che con Maria Morganti abbiamo scelto di dare alla mostra. L'idea precedente era quella di intitolarla

L'elogio della Pigrizia, ma siamo entrambi troppo pigri per spiegare tutto quello che realmente per noi significhi la pigrizia. Sarà per un'altra volta. Suggerisco comunque agli interessati a questo argomento l'operetta di un bravo collega, Kazimir Severinovic Malevič, intitolata *La pigrizia come verità effettiva dell'uomo* (Vitebsk, 1921).



Sopra e a pag. 18 i disegni preparatori di Massimo Kaufmann per la stanza *Giardino d'inverno*







Dall'alto, in senso orario:

pag. 22: Massimo Uberti al lavoro; particolare dell'intervento di Fulvia Mendini; Michela Pomaro

pag. 23: particolare dell'intervento di Stefano Arienti; Andrea Mastrovito; Stefano Arienti; particolare dell'intervento di Katja Noppes; Giovanni Frangi

pag. 24: Stefano Arienti; particolare dell'intervento di Marco Cingolani e di Giovanni Frangi

pag. 25: Michela Pomaro; Marco Cingolani; Katja Noppes

pag. 26: Andrea Mastrovito e un particolare del suo intervento; Fulvia Mendini

in alto: Giovanni Frangi con Massimo Kaufmann e, a sinistra, un particolare del suo intervento.











Il lato umano

Davide Ferri

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 fos-

sero 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 sfogliai un libro di interviste, ho trovato questa affermazione di Philip Guston: "la pittura è esattamente parallela alla vita."



Diari

Il passo dell'esistenza batterà sempre un ritmo fedele...

Nella pagina seguente:

Corrispondenza

Teche con la documentazione relativa alle opere di Gaudenzio Ferrari e Tanzio da Varallo e al *Gran teatro montano* di Giovanni Testori

a pag. 34, **Rosa Testori**; *si sente tra le mani la materia dei colori...*





Tutte le parole di Testori (in corsivo nel testo) sono tratte dal libro: Giovanni Testori, *Il gran teatro montano. Saggi su Gaudenzio Ferrari*, Milano 1965

Tra Parola e Materia

Corrispondenze con *Il gran teatro montano*

Maria Morganti

Ci sono prima le parole o prima i colori?

Viene prima il testo di Testori o vengono prima le mie opere?

Sono entrata in questo progetto attraverso la lettura del libro *Il gran teatro montano*.

La sua voce mi ha portato dentro ad un umore. E questo umore, questo clima, ha coinciso con un senso delle cose che appartiene anche al mio procedere, al mio ragionare, al mio stare dentro al lavoro.

Tutto questo lavoro nasce dalla coincidenza tra parole ed opere, tra parole e colori. Qualche cosa che si attua attraverso un'identificazione con il testo.

La parole di Testori che sono nate per parlare di un'altra opera, quella di Gaudenzio Ferrari, e in particolare per l'intervento di Gaudenzio al Sacro Monte di Varallo Sesia, si sono poi sovrapposte alla mia pittura.

Si parla di un'opera - quella di Gaudenzio Ferrari - che non è lì, ma che è evocata attraverso le parole di Testori.

C'è l'opera di Gaudenzio Ferrari, c'è Testori che parla di Gaudenzio, c'è la mia pittura, ci sono io che uso la parola di Testori che descrive Gaudenzio per descrivere la mia opera.

Da un lato è come se Testori mi avesse dato i termini per dire alcune cose sul mio lavoro, dall'altra è come se io parlassi attraverso le mie opere per conto di Testori.

In alcuni casi le sue parole hanno attuato un processo, hanno tirato fuori opere nuove che erano in potenza, in altri casi le opere esistevano già e i termini testoriani era come se le riconoscessero, corrispondessero a loro perfettamente. Ho pensato alla forma della didascalia per mettere in relazione, la mia pittura con la parola di Testori: una cerniera, un incrocio tra due modi di sentire coincidenti. La didascalia è diventata parte integrante dell'opera.

C'è un titolo dato da me e un sottotitolo che è una citazione dal testo de *Il gran teatro montano*.

L'insieme delle didascalie che corrispondono alle opere trascinano dentro a un senso delle cose.

Il punto di incontro sta nel rapporto tra parola e pittura, tra parola e colore, tra

parola e materia. Tra il suo e il mio modo di intendere la materia.
Prima di tutto c'è la materia: materia–vita; materia–parola; materia–colore. La parola nasce da lì, il colore nasce da lì. Si tratta di una sostanza che si fa parola, che si fa pittura.

Si procede attraverso la relazione con la cosa. La conoscenza avviene attraverso la materia. Si sta. Si sta dentro a un processo, a un movimento che una volta innescato porta ad un rapporto compenetrante con la materia, coincidendo con l'entità fisica.

... l'impressione che si ha è di procedere tuttora a tentoni... (pag. 123)

La materia della pittura. Quella che, come dice Testori, nasce dal cuore anziché dall'intelletto.

... amare una materia sino a farla coincidere con la carne... non ha minor diritti... di quell'altra che riduce la materia alla luce della mente... (pag. 112)

...mi par giusto rispondere che là dove... l'idea della forma governa i sentimenti del cuore, qui è il cuore che governa le ragioni della forma e ogni idea che, eventualmente, da essa può sorgere... (pag. 101)

...intendo proprio parlare del pigmento e del tessuto materico; grana d'un colore montano tiepido e lucente; riverbi di neve su mazzolini tremori; e una gran luna calante dai pendii sul corteo che va e va, un po' sorpreso e un po' pigramente indolente e felice. Ma quella grana di colore; quella materia così consumata da carezze e sospiri; (pag. 199)



I due fogli con le citazioni di Testori appesi a fianco alle tele durante la lavorazione, **Sedimentazione #7 2011** e **Sedimentazione #8 2011**

Una materia colorata, non una copertura, una dipintura, ma un'entità fatta di colore che prende il suo spazio, che si stende, che si plasma. Una sostanza che, anche se molto sottile, occupa uno spazio.

Affondo le mani dentro e poi spalmo: *... si sente tra le mani la materia dei colori...l'immagine di quelle sue mani affondate nella terra... il massimo d'affondo e di trepidazione materica...* (pag. 113)

LE OPERE:

Prendere il volo

qui sembra colto... a mezzo, sul punto di staccarsi dalla parete e prender corpo plastico...

Prendere il volo, pittura a olio su 5 fogli di alluminio, puntine lunghe d'acciaio, cm 50x65x30 circa

Slittamenti pittura a olio su 5 fogli di carta, puntine d'acciaio, cm 50x65



Come rendere tridimensionale la pittura?

Come occupare lo spazio?

Cinque strati di pittura. Ognuno su una superficie separata.

Gli strati scivolano via, si spostano, vanno fuori asse.

Una pittura che si svolge tridimensionalmente, esce dal muro, viene in fuori verso di noi.

Ma allora fattosi da pittura, a rilievo dipinto, piena scultura: mentre qui sembra colto... a mezzo, sul punto di staccarsi dalla parete e prender corpo plastico... (pag. 174)

qui, nel "gruppo dello spiritello", l'oggetto acquista non solo la forza completa ed autonoma d'un vero e proprio rilievo, ma, ciò che più conta, anziché muoversi nei limiti dimensionali della parete dipinta, procede oltre e si porta a contatto diretto dello spettatore; gli va incontro... (pag. 195)

si stacca dalla parete (pag. 203)

Colori diventano parole. Parole ritornano colori

Quei verdi umidi di rugiada. Quei bruni boschini. Quei gialli, tra oro e paglia. E soprattutto quei rosa. Indicibile colore. Rosa di ogni umana gradazione; la più impercettibile; l'infinitesimale: guancie; fronti; palpebre; mani. Carne; ecco. non più che così: carne...

Giovanni Testori per Gaudenzio Ferrari

Tanzio ha continuamente davanti a sé i colori della sua valle; ma non tanto la loro qualità ottica, quanto la loro sostanza materica. I bianchi dei ghiacciai; gli azzurri e i rosa delle nevi; neri dei precipizi (e quelli dei merli, quando scrollano d'improvviso sottoboschi e vola via); le rocce; gli arbusti che vi crescono, dimenticati, come per disperazione; i tronchi magri; le scorze; il pellame dei cervi; il cuoio delle bisacce; le ciotole; il pane; gli sterpi; i legni delle capanne e dei tavoli; le strame; la paglia; le rotule dei ginocchi, le dita; i denti; gli occhi; gli occhi che fissano che scrutano, temono, invocano, protestano, domandano. E poi, ancora e sempre, certi fiori di montagna; gli edelweiss; le aquileghe; i gigli; i cardi; i ciclamini. Vien da lì, dai ciclamini, quel viola, che non è più e solo, come nel Cerano, viola di penitenza? Certo, da lì così come, e l'abbiam visto, da un presagio di sciagura, di strage.

Come vedete il catalogo dei colori è andato via via trasformandosi in catalogo di cose....

Giovanni Testori per Tanzio da Varallo

Dittico: **Sedimentazione #7 2011** e **Sedimentazione #8 2011**, pittura a olio su tela, ogni quadro cm 120x120, Venezia.

Due quadri ispirati alle parole per Gaudenzio Ferrari e Tanzio da Varallo di Giovanni Testori.

I colori di Gaudenzio e di Tanzio diventano Testori e poi diventano Morganti. Parto dalla parola anziché dal colore come invece ho fatto per il lavoro della Fondazione Querini Stampalia nel 2008. Mi lascio trasportare dalla parola verso un colore, uno strato dopo l'altro. Vado verso il rosa, una sostanza rosa. Un pigmento che si fa carne.



Amare una materia sino a farla coincidere con la carne... non ha minor diritti... di quell'altra che riduce la materia alla luce della mente...(pag.108)

Stratificazione con rodocrosite

Il Rosa è là, dietro, coperto di ghiacci e di nevi!

Stratificazione con rodocrosite (rosa e rosa) 2012, pongo, legno, pittura a olio, rodocrosite, cm 11,5x34x22, Venezia
Stratificazione con rodocrosite (rosa e rosa scuro) 2014, pongo, legno, pittura a olio, rodocrosite, cm 11,5x34x22, Venezia



Ancora rosa. Mentre sto lavorando al dittico per Testori anche la superficie di pongo si permea di questo colore.

Una pittura stratificata. Strati di pongo, di materia-colore stesi nell'arco di circa un anno. Un frammento di pittura, avvicinato ad un pezzo di rodocrosite.

Il tempo della pittura, un tempo umano, il tempo della vita in relazione al tempo geologico. Due tempi lunghi inesorabili. perchè mai dar forma a un impasto di terra seguendo i battiti del cuore, dovrebbe essere di minor dignità che dar forma seguendo i propositi dell'intelletto? (pag.112)

La materia qui è infatti così densa...(pag.116)

Nel Travertino

La pittura... quando toccherà il sublime, sarà sempre memore e anzi, intrisa della sua plastica; per dir tutto, della sua umana creta; quasi fosse la pittura, ora, a entrar totalmente nel grembo delle sculture...

Nel Travertino #3, travertino, pongo, cm 26x18x2, Venezia, 2012

Nel Travertino #3, travertino, pongo, cm 40x50x2, Venezia, 2014

Quadri di strati di pongo sezionati. Parti, frammenti di pittura, si infilano si insinuano negli interstizi, dentro la pietra, nel travertino.

Come tutti i geni non umanistici ma umani, Gaudenzio ha bisogno di sentirsi e muoversi nell'interno e nel pieno della materia. Ora quale materia più docile, quale più sollecita



della pietra, della terracotta e della calce? In essa la mano tocca, affonda e a furia di carezze crea un soffio, un palpito, una forma... (pag. 108)

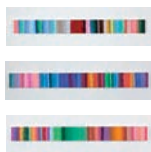
Diari

Il passo dell'esistenza batterà sempre un ritmo fedele...

Diario 38: Venezia, giugno - dicembre 2011, pittura a olio su legno, cm 10x100

Diario 39: Venezia, dicembre 2011-aprile 2012, pittura a olio su legno, cm 10x100

Diario 40: Venezia, aprile - settembre 2012, pittura a olio su legno, cm 10x100



Un colore al giorno. Tutti i giorni stendo questo colore su una tela e ne tengo una traccia sul mio diario. Un diario di colori anziché un diario di parole. Il diario mostra tutti i colori che sono passati in certo arco di tempo dentro il mio spazio.

Qui per la mostra i tre diari dipinti dal luglio 2011 a settembre 2012 durante il periodo in cui ho lavorato con Testori.

Quadro infinito

L'intridersi, l'identificarsi della materia dell'arte nella materia della vita, e di questa in quella, per uno scambio che ha il colore dell'umano respiro, si fa materia unica e sola; groppo; catena; abbraccio?...

Fotografia di Francesco Allegretto

Venezia, 5 dicembre 2006 - (in progress), pittura a olio su tela

Misure al 12-9-2012:

Altezza:

sinistra cm 52,5 (senza goccia); cm 56 con goccia)

centro cm 52,5 (senza goccia); cm 53,3 (con goccia)

destra cm 52,7 (senza goccia); cm 54,9 (con goccia)

Larghezza:

alto cm 41,9; centro cm 41,6; basso cm 41,9

Profondità:

alto sinistra cm 4,9; alto destra cm 4,3; centro sinistra cm 4,2;

centro destra cm 4; basso sinistra 4,3 cm; basso a destra cm 4

Peso:

3 Kg



Dal 2006 tutti i giorni lo stesso colore che viene steso su una tela e sul diario viene depositato anche sopra il *Quadro infinito*. Ogni colore precedente viene cancellato dallo strato successivo. Ad oggi la tela si è ispessita di circa 2 cm e allargata di circa 1 cm per lato. E appesantita di circa 2 Kg.

... qui, dove un certo, atavico peso di sentimenti preme sulle spalle e rende queste persone così inevitabilmente attratte e gravitanti verso terra...(pag.122)

Il quadro è presente in mostra attraverso una riproduzione fotografica che lo fissa nel momento in cui ho finito di lavorare alle opere del progetto per Casa Testori.

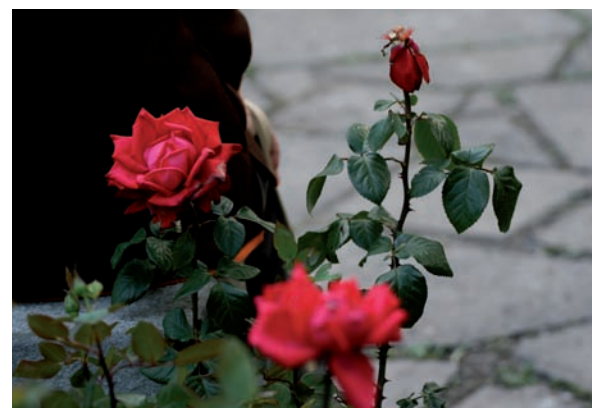
Rosa Testori

si sente tra le mani la materia dei colori...

20 carte, pastelli a olio e oil stick su carta, puntine d'acciaio, ogni carta cm 23x30.5, Venezia, 2012



20 carte che nascono da un primo strato di rosso ispirato alla rosa rossa che è stata dedicata allo scrittore e che ora cresce nel suo giardino.



Rosa Testori nata nel 2008 dal selezionatore tedesco Kordes. La rosa è un ibrido di Tea con fiori di forma classica, color rosso vivo, ricchi di petali e con un delicato profumo portati su un lungo stelo. Gli steli raggiungono un'altezza di 70-80 cm.



Pagina a fianco, particolare di **Prendere il volo**



Prendere il volo

qui sembra colto... a mezzo, sul punto di staccarsi dalla parete e prender corpo plastico...



Prendere il volo. Slittamenti

qui sembra colto... a mezzo, sul punto di staccarsi dalla parete e prender corpo plastico...



Stratificazione con rodocrosite (rosa e rosa) 2012
Il Rosa è là, dietro, coperto di ghiacci e di nevi!

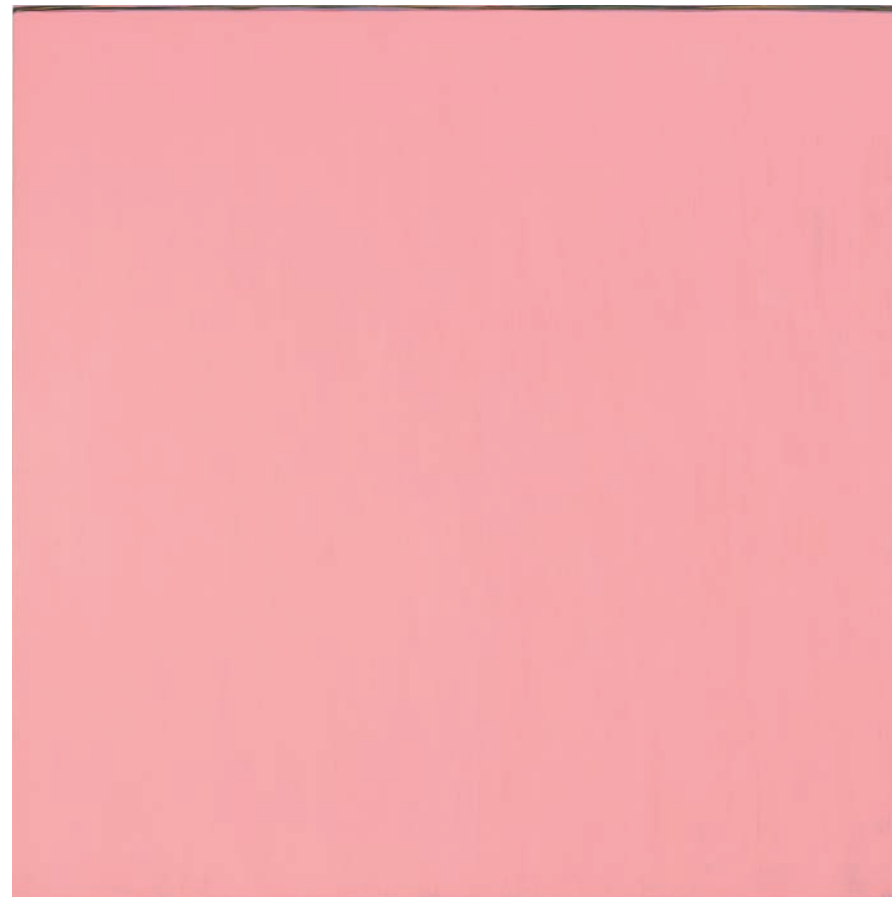
Stratificazione con rodocrosite (rosa e rosa scuro) 2014
Il Rosa è là, dietro, coperto di ghiacci e di nevi!



Colori diventano parole. Parole ritornano colori. Sedimentazione #7 2011

Tanzio ha continuamente davanti a sè i colori della sua valle; ma non tanto la loro qualità ottica, quanto la loro sostanza materica. I bianchi dei ghiacciai; gli azzurri e i rosa delle nevi; neri dei precipizi (e quelli dei merli, quando scrollano d' improvviso sottoboschi e vola via); le rocce; gli arbusti che vi crescono, dimenticati, come per disperazione; i tronchi magri; le scorze; il pellame dei cervi; il cuoio delle bisacce; le ciotole; il pane; gli sterpi; i legni delle capanne e dei tavoli; le strame; la paglia; le rotule dei ginocchi, le dita; i denti; gli occhi; gli occhi che fissano che scrutano, temono, invocano, protestano, domandano. E poi, ancora e sempre, certi fiori di montagna; gli edelweiss; le aquileghe; i gigli; i cardi; i ciclamini. Vien da lì, dai ciclamini, quel viola, che non è più e solo, come nel Cerano, viola di penitenza? Certo, da lì così come, e l'abbiam visto, da un presagio di sciagura, di strage. Come vedete il catalogo dei colori è andato via via trasformandosi in catalogo di cose....

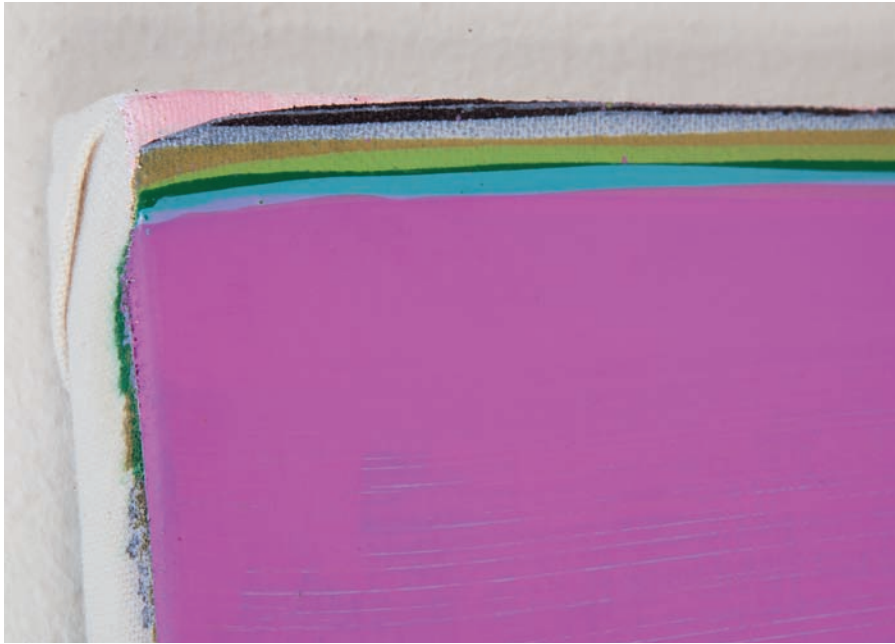
Giovanni Testori per Tanzio da Varallo



Colori diventano parole. Parole ritornano colori. Sedimentazione #8 2011

Quei verdi umidi di rugiada. Quei bruni boschini. Quei gialli, tra oro e paglia. E soprattutto quei rosa. Indicibile colore. Rosa di ogni umana gradazione; la più impercettibile; l'infinitesimale: guancie; fronti; palpebre; mani. Carne; ecco. non più che così: carne.

Giovanni Testori per Gaudenzio Ferrari



Sedimentazione #7 2011, particolare



Sedimentazione #8 2011, particolare



Quadro Infinito

L'intridersi, l'identificarsi della materia dell'arte nella materia della vita, e di questa in quella, per uno scambio che ha il colore dell'umano respiro, si fa materia unica e sola; groppo; catena; abbraccio?...





Nel Travertino #3 2012

La pittura... quando toccherà il sublime, sarà sempre memore e anzi, intrisa della sua plastica; per dir tutto, della sua umana creta; quasi fosse la pittura, ora, a entrar totalmente nel grembo delle sculture..

Sopra, particolare dell'opera



