

Costruire Pittura

Il linguaggio operante nei dipinti di Enoc Perez, che abbiano essi come motivo iconografico un'architettura – che nei suoi lavori è tematica, determinata cioè da un investimento emotivo o da uno scatto ideologico – oppure che indulgano in “nature morte” genericamente dionisiache (connotanti un inebriamento di gruppo, la festa), attesta sempre la permanenza, nell'immaginario dell'artista contemporaneo impegnato in una “messa in scena dell'espressione”, di una centralità di specifiche figure/metafore sociali. Ma allo stesso tempo che afferma tale socialità delle immagini, egli ne esplicita anche la consistenza puramente fantasmatica, mentale, come se la superficie del quadro fosse uno schermo su cui i personaggi o gli oggetti, esplodendo all'improvviso la propria bidimensionalità, si cristallizzassero in eccessivi enigmi corporei. Da una quarantina d'anni la “pittura” deve periodicamente ricostruirsi, si sa, legittimità di fronte all'incessante, plurale evoluzione della sensibilità e spettacolarità di altre arti o altri gesti, che perennemente sembrano volerla sollecitare, sfidare a clamorose innovazioni tecnologiche o medialogiche: sempre di più immagini (di)segnate da ipertecnica processuale, complessità percettuale, velocità visuale. Questa è del resto la storia della pittura occidentale negli ultimi mille anni. Radicata com'è nelle sue originarie urgenze magiche, la pittura cerca tuttavia, oggi come ieri e come domani, di trovare ancora un fondamento per esserci nella sua capacità di coniugare rinnovate modalità di presentazione/representazione col suo ruolo primario di agente di trascendenze. Siccome anche la magia era una tecnica (benché permeata di sacro) per piegare il reale all'immaginato e l'immaginato al reale, fin dagli inizi il segno tracciato e raggiunto era indissociabile dal processo e dal concetto messi in atto per ottenerlo. Le figure che Perez preleva dal sociale fotografico (o filmico) per agire pittura, e che trasferisce sulla tela con operazioni di scomposizione e ri-composizione dei loro contorni e della texture cromatica, si trasformano nello spazio mentale del quadro in ansiose evocazioni che rimandano a un'interrogazione profonda sia dell'esperienza che dell'espressione. Ed esse ricorrono poi, a distanza di mesi e magari di anni, in opere che possono apparire compositivamente le stesse, ma che sono iconicamente diverse, non soltanto per uno scarto coloristico, ma anche perché l'azione che le ha smembrate/ricostituite obbedisce a ritmi esistenziali ripetuti eppure ogni volta differenziati. Non possono essere tuttavia pensate come iterazioni seriali come omologie delle Marilyn o Jacqueline o Liz o Mao, che suggerivano la conversione in massmitologia d'un resistente archetipo religioso, anche se vi è sempre sottesa la morfologia del ritratto.

La prima cosa che uno nota entrando nello studio di Perez è che sulle pareti ci sono tele lavorate a olio, ma sui tavoli o sul pavimento non ci sono pennelli. E quello che l'artista comunica subito è che appunto il colore lui lo trasferisce sulla tela, non lo applica. La messa in atto del dipinto avviene per sovrapposizione di strati di colore, non col pennello o la spatola. L'iconografia di

un'opera, che fino a qualche pittore fa (e alla commercializzazione di Photoshop) emergeva quasi sempre in fase di disegno, a Perez viene fornita in genere da una fotografia, scattata da lui direttamente o che lui appropria da pubblicazioni e cartoline postali, come una memoria trovata, per così dire, se non addirittura ritrovata. Le sue immagini non somigliano mai dunque all'incontro fortuito di una macchina per cucire con un ombrello su un tavolo anatomico. La foto viene proiettata su un foglio di carta della stessa grandezza della tela e i contorni della figura scelta vengono ricalcati a matita. L'operazione è ripetuta tante volte quanti sono i colori che l'artista ha deciso di usare nel dipinto. Sul retro del foglio viene poi applicato uno strato di colore direttamente da un cilindro di pigmento a olio in pasta; lo stesso coi fogli successivi per gli altri colori, nell'ordine in cui se ne stabilisce intuitivamente la sequenza. Il colore viene quindi trasferito sulla tela ricalcando il disegno tracciato sulla facciata del foglio. L'impasto dei pigmenti, che viene per definizione fatto sulla tavolozza, accade qui come il risultato di un processo di ricalchi, iterazioni, sovrapposizioni e giustapposizioni, che è una parafrasi del procedimento di riproduzione meccanica delle fotocopiatrici, le quali, com'è noto, impiegano nello scanning quattro colori: il nero, il giallo, il rosso magenta e l'azzurro turchino. Questi subentrano in certo senso ai colori primari resi emblematici da Mondrian (per il quale comunque era essenziale anche il nero delle linee delle sue griglie, virtuali o no) e da Barnett Newman: rosso, giallo e blu. Quanto una tale koinè tecnologica abbia penetrato il fare artistico è visibile anche nei lavori recenti di Kelley Walker che usa un analogo procedimento non mimandolo come fa Perez ma servendosene direttamente. Ecco come Walker lo descrive in un'intervista con Bob Nickas: "I start with scanning individual bricks and cinderblocks and importing them into Photoshop, where I lay them out much like a bricklayer stacks bricks when building a wall. Then that file is color separated into four silkscreens consisting of the four process colors: cyan, magenta, yellow, and black. Then the four screens are printed back on top of each other using process ink – transparencies – to build a photographic image of bricks and cinderblocks." Perez non si limita però ai quattro post-primari della riproduzione fotomeccanica, ma ricorre a tutta la possibile gamma di sovrapposizioni cromatiche che di volta in volta un'opera possa richiedere. Del processo della stampa a colori ha comunque adottato l'elemento per lui essenziale: la pittura agisce per via di imprimere, non di pennellare. Adottando queste strategie di costruzione del quadro (l'immagine prelevata ready-made da una foto, il colore applicato in simil-scanning), egli da un lato reinterpreta la storica (e stoica) distanza warholiana/concettuale dal caos espressionista, dall'altro si sottrae alle limitazioni della mimesi meccanica accentuando l'intervento della mano, che negli inizi dell'arte era inerente alla pratica magica del segno: suscitare rappresentando. Poiché nei lavori di Perez la figura è disegnata su uno dei lati della "matrice" e viene trasferita sulla tela imprimendo a mano il colore applicato sul lato opposto in corrispondenza del disegno, per così dire in controfrottage (nel frottage è la figura già esistente che viene trasferita sfregando sulla carta pressata contro di essa), l'impronta da cui essa deriva avrà per forza (e per fortuna) margini di non-finitezza che possono alludere a un'evocazione: il sueño della tecnologia produce mostre che ne mimano concettualmente i processi, ma l'immagine è ancora generata da una domanda interiore.

Essendo la pittura – probabilmente l'arte – nata nelle caverne, in spazi culturali/sacrali, ritrovati o riconosciuti come tali solo nel secolo scorso, nell'epoca delle avanguardie (in parallelo con la "scoperta" della scultura africana e oceanica), non sorprende che un artista possa oggi cercare una qualche forma di inedita totalità-ambiente per l'Espressione, virando il quadro da consumo soggettivo a rito collettivo. Instaurazioni analoghe erano periodicamente emerse in epoche di rinnovata espansione o vitalità religiosa/figurale: nelle chiese medievali e nelle cappelle rinascimentali; nelle grotte e nei monasteri buddisti in India, Cina, Ladakh, Tibet; nei cicli murali dei pittori messicani tra le due Guerre. La ripetizione che Enoc Perez va praticando d'una medesima icona architettonica in opere tuttavia di dimensioni e combinazioni cromatiche diverse sembra provenire da una simile pulsione, anche se ha noti precedenti in Monet e Warhol. Essa postula, o meglio domanda, luoghi virtuali omogenei in cui lo spettatore possa rivivere in un unico sguardo i mutamenti a cui un'idea/immagine va incontro nel corso di una giornata, di un'epoca o di una vita (Jasper Johns ha dipinto costantemente opere in cui un'iconografia viene prima attuata in colori primari e complementari e poi, pressoché identica, in una gamma di grigi: vedi *False Start*, cm 171x137, e *Jubilee*, cm 152x112, entrambe del 1959). L'esperienza del tempo potrà in questo modo coincidere con la continuità dello spazio. I regimi diurno e notturno, solare/lunare, in cui Perez ha replicato *Casa Malaparte* nei due dipinti qui esposti, costituiscono progettualmente le fasi mentali più recenti, le culminanti, attraverso cui quest'immagine è passata nel corso degli anni. Nei precedenti quadri e disegni, dall'inquadratura della casa tratta da un fotogramma de *Il Disprezzo* di Godard (1963) veniva omessa la parte sinistra, sicché risaltava in primo piano la memorabile visionarietà dell'edificio: in questa minicattedrale laica tutta addobbata di rosso, infatti, la "facciata", come ha suggerito Emilio Ambasz, è sostituita da una lunghissima scalinata in mattoni, la quale sale verso una copertura, movimentata nella sua piattezza solo dalla solitaria punteggiatura bianca di un muro piranesiano che declina curvandosi, che sembra volersi costituire in *porta coeli* (su ispirazione forse di Monte Sant'Angelo nel Foggiano). Nelle due tele recenti la casa è pienamente inserita nel paesaggio costiero roccioso in cui si annida e che in certo senso la culla. Perez ha mis-en-image un numero abbastanza limitato di edifici (e sempre pubblici), ripetendoli poi una o più volte, perché l'architettura si pone nel suo lavoro come un complesso sintagma figurale e come un chiaro sintomo coscienziale. La scelta di reintegrare le rocce in primo piano nella scena di *Day* e *Night* parrebbe implicare un'introiezione della nota boutade di Malaparte, di aver comprato la casa già fatta e avere solo disegnato il paesaggio; in ogni caso rafforza l'attributo di aura storica e di cifra sociale che aveva già conferito all'immagine. Le due tele, agite per accumulazione di strati di colore, che talvolta si amalgamano e altre volte subentrano nel ruolo denotativo non svolto dallo strato precedente – il bianco deriva sempre dal trasparire dell'imprimatura della tela –, emergono alla fine come superfici discontinue di quasi-macchie (reminiscenti del primo e maggiore Vuillard) che si coagulano nella sintesi visuale dell'occhio dello spettatore. Nel passaggio dallo stadio diurno, di luce mediterranea (il mare qui secondo l'artista ha anche memorie caraibiche), a

quello notturno, di luce nordica (un sentimento impreveduto), i colori per forza cadono anch'essi nell'oscurità qualche volta in posizione inversa. In *Day* i muri della casa sono rosso arancione, il tetto giallo ocra, il muro ricurvo è bianco con momenti di giallo, le finestre sono nere e azzurre, nelle rocce si mescolano il giallo, il turchese, l'azzurro, il seppia e il grigio; il fogliame è un addensarsi e addentrarsi di verdi, di azzurro, turchese e giallo limone; il mare aperto è una distesa di blu di Prussia, con il tratto in primo piano, chiuso tra le rocce, di un gradare dal turchese al cobalto. Nelle tenebre di *Night* il rosso dei muri si rabbuia, il tetto diventa turchese, il bianco del muro ha ombre azzurre, le finestre si illuminano di giallo, sul grigio delle rocce si addensano i blu; il fogliame è un intrico insormontabile di verdi, azzurri, gialli e grigi, su cui l'artista è perfino intervenuto con la furia delle unghie; il mare aperto vira all'indaco, mentre il tratto tra le rocce brilla di blu cobalto.

Nel tempo stesso in cui interiorizza nella sua pratica il presente fuggevole dell'esperienza trans- e intersoggettiva, della tecnologia e del represso dalla tecnologia, la pittura, deliberatamente o meno, neppure cessa di proseguire le aperture iconiche e le urgenze simboliche del proprio passato che si sono ormai radicate nella nostra storia. L'arca rossa che ha alzato vela bianca di *Casa Malaparte (Day)*, quasi depositata da un diluvio o da una guerra tellurica sulle scogliere altissime di Capri, sembra, con la sua eccezionalità iconografica trasformata in archetipo, rinnovare l'enigma del *La tour rouge (1913)*, che si elevava in isolamento intemporale e straniante davanti a un orizzonte di case coloniche e basse colline accentuante la curvatura terrestre, in fondo a un'enorme piazza assoluta in cui s'immetteva una strada larga, bassa e deserta, fiancheggiata da due file ansiose e melanconiche di arcate notturne. Sottratta così alla sua educazione razionalista, la nave malapartiana di mattoni e pietre persegue, nella tela di Perez, l'aspirazione metafisica iniziata dalle città ideali di Piero e conclusa da quelle impietrite dall'angoscia geometrica di De Chirico. Analogamente, la luce lunare (*lux nigra*) che bagna *Casa Malaparte (Night)* appare ripercorrere il tramonto dello spirito che permeava le quattro versioni del *L'Isola dei Morti (1880-1886)* di Böcklin, l'opera che ha fornito il suo referente ideologico agli inizi della pittura onirizzata di De Chirico. Gli stessi elementi figurali che si agglutinano nella *Toteninsel* – la notte, il mare, le rocce scoscese, gli alberi, l'architettura primaria/primordiale, la sospensione della vita (l'imminenza di un approdo all'Enigma nel dipinto di Perez è suggerita dalla scalinata vuota che s'inerpica dentro la roccia anziché dalla barca dei defunti) – recitano in *Night*, e non a un livello spuriamente sacrale, l'iconogramma dell'invisibile convocato nel visibile.

Mario Diacono