BRUNO QUERCI

CAMeC



BRUNO QUERCI

ESTRATTO DEL CATALOGO

Centro Arte Moderna e Contemporanea della Spezia

Direttore Artistico
Bruno Corà

Assistenti alla Direzione Artistica
Eleonora Acerbi
Mara Borzone

Responsabile Amministrativo
Giacomo Borrotti

Amministrazione
E. Cristiana Maucci
Flavia Rasi

Segreteria Direzione Artistica
Vanda Bertocchi

Ufficio Promozione
Carla Allagosta

Ufficio Tecnico
Roberto Colombani

Collaboratori
Marilena Bertano
Emiliano Gianardi
Mauro Manno

Sevizi didattici
Enrico Amici
Catia Castellani
Gabriele Landi e Valeria Tognoni
Gabriella Peroni, Centro Diurno Psichiatrico La Gabbianella

Ufficio Stampa
Federica Stellini e Luca Della Torre, Comune della Spezia

BRUNO QUERCI

Centro Arte Moderna e Contemporanea della Spezia

Enclave 6
Progetti d'artista

Bruno Querci
Sequenzeluce
a cura di Bruno Corà

CAMeC
Centro Arte Moderna e Contemporanea, La Spezia
6 ottobre - 11 novembre 2007

promossa da

La Spezia Arti Visive

Comune della Spezia

Provincia della Spezia

FONDAZIONE CASSA DI RISPARMIO DELLA SPEZIA

Camera di Commercio La Spezia

La mostra è stata organizzata in collaborazione con A arte Studio Invernizzi, Milano

Catalogo
Redazione: Tiziana Invernizzi, Milano
Progetto grafico: Tiziana Invernizzi, Milano
Composizione: Irene Stucchi, Milano
Fotografie: Paolo Vandrasch, Milano
Elaborazione immagini: Digital Project s.r.l., Milano
Stampa: Bianca & Volta s.r.l., Truccazzano
© 2007 Centro Arte Moderna e Contemporanea della Spezia

con il supporto di

OMNIA Omnia Middle East Consulting, Padova

Indice

9 Le grandi superfici dipinte...
Bruno Corà

11 Da luce a luce
E ritorno
Francesca Pola

25 Di un'identica luce. I dinamismi impossibili nell'opera di Bruno Querci
Massimo Donà

38 Bruno Querci, pittore aurorale
Carlo Invernizzi

41 Il rapporto riduzione-costruzione...
Filiberto Menna

42 Scritti
Bruno Querci

71 Manifesto. Tromboloide e disquarciata

73 Note bio-bibliografiche

Le grandi superfici dipinte in bianco e nero, con stesure uniformi e opache dovute all'arte di Bruno Querci, ma anche le altre rigorose tele di formato diverso, di cui la mostra ordinata nella sede del CAMeC offre un congruo repertorio, idoneo a sollecitare una più profonda conoscenza dell'opera di questo pittore si offrono in tutta la loro radicalità ed essenzialità allo sguardo dell'osservatore. E basterebbe la loro evidente ricerca di equilibrio spaziale, il loro drammatico nitore volto alla conquista di una dimensione che non è solo interna ai dipinti ma che altresì magnetizza le bianche pareti degli ambienti che li accolgono e l'intera volumetria in cui è circondato il visitatore stesso, a farne - di per sé - un episodio qualificato di esperienza percettiva. Ma Querci e il suo lavoro, che da anni seguo sin dal nostro incontro nel suo studio pratese, esigono una più attenta e prolungata osservazione, poiché solo attraverso un tempo che definirei di estesa-interrelazione-attiva con quei dipinti, si può giungere ad altre quote pur latenti in quella pittura, dove impensabili vacuità, sporgenze e convessità attendono chi le colga e ricavi dalla dinamica dei contrasti. Ciò è possibile e avviene poiché Querci, nell'elaborazione dell'antinomia visualizzata del bianco-nero sulla tela, in verità insegue sempre l'obiettivo di giungere a un'immagine autoapparente e non a un puro esercizio acromatico. E lì si avventura tenacemente, come aveva fatto Lo Savio, nelle stesse latitudini polari estreme dello Spazio-Luce "per domare - come afferma Querci - il nuovo infinito che vuole essere espresso". La pittura di Querci pertanto appartiene a una genealogia che, dalle coordinate storiche tracciate da Maleevich fino a Lo Savio e Castellani, giunge a lui nella stessa tensione di figurare una ritmica inesauribile e costantemente rigenerativa.
Pittura sempre sul confine quella di Querci, mai interessata a oltrepassarlo per l'univocità di una sola figura, piuttosto pronta invece all'essenza di tutte quelle possibili. Così, nel panorama delle ricerche sulle molteplici prassi della pittura non mimeticamente rappresentativa, Querci occupa un posto originale insieme a pochi altri artisti contemporanei italiani. Averne tenuto conto e reso possibile questa occasione di esauriente e concreta osservazione è compito a cui il Centro spezzino non ha voluto mancare, in un tempo e in un contesto in cui l'opera di Querci sembra giunta al possesso di una pienezza linguistica meritevole di una precisa considerazione.

Bruno Corà



Da luce a luce
E ritorno

Elaborare una chiave di lettura complessiva dell'opera di Bruno Querci pone, in primo luogo, la questione dell'adozione di un metodo storico-critico che sia in grado di rispecchiarne la dimensione articolata e diramata, ma all'interno di quel discorso altamente coerente e inderogabilmente radicale perseguito dall'artista in oltre due decenni di attività. Adottando una prospettiva totale d'interpretazione del suo lavoro, emerge infatti un elemento fondamentale che lo caratterizza, che è possibile definire nei termini di una dialettica continua tra progressione e ciclicità. Un ritornare su se stesso, ossessivamente, non come ripetizione di immagine, ma come variazione continua: percorso non lineare, eppure conseguente, di una idea creativa, che si ritrova tesa all'esplorazione delle proprie molteplici possibilità di espressione. Si tratta di una dimensione in certo senso antimoderna, che accomuna Querci ad altri protagonisti dell'arte degli ultimi decenni, in quanto rispecchia l'identità frammentata e parcellizzata di un'epoca senza direzione, nella quale lo statuto dell'immagine viene di norma collocato tra l'insistente strapotere mediatico e la sensazionale comunicatività della cronaca: un'età presente della quale la formula del "database", quale accumulatore di informazioni facilmente consultabili, è stata riconosciuta quale eletta "forma simbolica" della conoscenza.[1]

L'opera di Querci tuttavia, già dai primi anni Ottanta intende opporsi a questo apparente destino di superficialità che nell'età contemporanea sembra inevitabilmente connesso alla dimensione visiva, proponendo una riconquista della pregnanza significante dell'immagine, del suo valore per il singolo e la collettività, del suo parlare un linguaggio 'umano'. La luce, sorgente e origine del vedere, intesa come energia fisica e poetica dell'essere, si è precisata per Querci quale fonte prima e necessaria di questo processo di risignificazione: dando vita a un universo di immagini che continuamente torna sui propri presupposti, per rendere presenti espressioni sempre nuove di una figuralità che coniuga "astrazione" ed "empatia", distacco e partecipazione, assoluto e relativo. Alla metà degli anni Novanta, un momento assolutamente cruciale per la definizione del suo linguaggio, Querci afferma: "L'opera sarà sempre diversa nelle proprie immagini ma sempre uguale nella propria energia".[2] Da questo ritornare del suo lavoro su se stesso, intende prendere le mosse la stesura di questo testo, che attorno a questo fondamento iterativo della sua opera si propone di costruire un possibile percorso di lettura delle sue motivazioni.

In ragione di questa necessaria premessa, per il lavoro di Querci si rivela la relativa applicabilità di una lettura storico-critica canonica, svolta in chiave evolutiva; all'opposto tuttavia, una interpretazione in chiave esclusivamente formale e astorica rischia di penalizzare l'intenzionalità di forte referenzialità concreta che la caratterizza. Per penetrare quello che è il significato e l'identità del linguaggio di Querci è quindi necessaria una prospettiva globale, che in qualche misura cerchi di riproporre nella lettura critica il ritorno e ri-superamento continuo, al contempo progressivo e ciclico, tra le diverse fasi del suo lavoro: è questa considerazione alla base dell'impostazione di fondo di questo scritto, che su una cornice storica intende innestare deroghe e digressioni analitiche, dettate

Grande forma, 1985, acrilico su tela, 140x200 cm

dall'esigenza di precisare e approfondire le stesse problematiche in momenti diversi. Questa identità complessa e 'ritornante' del lavoro di Querci non è limite, ma al contrario possibilità ulteriore della sua dimensione significante: la sua opera è oggetto di questa interpretazione, in chiave non solo diacronica ma anche sincronica, *in primis* da parte dello stesso artista. Egli lo ripercorre, teoricamente e fattualmente, non in senso autoriflessivo ma problematizzante, attraverso quella energia luminosa che è nucleo generatore delle sue immagini.

I sensi dell'immagine

Il continuo riflettere della sua opera su se stessa è anche una delle ragioni della difficoltà, per Querci, a rientrare in categorie storiografiche codificate e identificabili, facendone in questo un esponente rappresentativo di una linea dell'arte italiana contemporanea, che risale almeno a Lucio Fontana e Piero Manzoni, la cui differenza e specificità rispetto alle ricerche internazionali ne ha, non di rado, anticipato gli esiti. Si tratta di un indirizzo positivo e affermativo dell'arte, in cui essa è intesa quale modalità conoscitiva e il "senso" dell'immagine viene avvertito nella sua duplice e interrelata accezione di "significato" e "concretezza", in chiave fisica e di esperienza. Questa componente di pensiero prima e oltre l'epidermide della configurazione formale, l'inderogabile presenza attiva e generativa delle radici storiche, l'intenzionalità analitica dialogante e non puramente autoriflessiva, sono tra i caratteri dell'opera di Querci che meglio incarnano questa via italiana alla contemporaneità, che ritrova altresì la propria dimensione internazionale nella radicalità senza compromessi e nella consapevolezza concettuale, esperite in chiave esistenziale e sensibile.

In questo senso, l'obiettivo che ci si è posti, quello di tracciare una biografia ideale non dell'artista in quanto soggetto ma della sua opera in quanto esperienza di totalità, trova di necessità il proprio fondamento anche nella percezione di una moltiplicazione esponenziale di forme e simboli cui l'immaginario astratto ha dato origine, nella quale è sempre più complesso ritrovare quella dimensione di incontro 'umano' tra assolutezza della conoscenza e relatività del conoscere che caratterizza l'opera di Querci. Alcuni anni fa, nel pronunciare quello che può essere considerato come il suo testamento spirituale, lo storico e critico dell'arte Kirk Varnedoe riconosceva proprio in questa dimensione, di esperienza e visualizzazione del confine tra noto e ignoto, il futuro possibile della figurazione non mimetica: "Riflette l'urgenza di spingersi verso il limite, di colonizzare la terra di confine intorno all'apertura sul nulla, dove la terra non è stata spianata, dove il nuovo può emergere. (...). Ciò che è degno di nota è che l'arte astratta, che è stata in principio avanzata dai suoi sostenitori come una cultura di certezze cripto-religiose, senza tempo, strettamente associata con il nuovo collettivismo monolitico nella società, sarebbe stata reinventata e rivitalizzata negli ultimi cinquant'anni come un esempio paradigmatico di diversità secolare, iniziativa individuale, e visione privata. Si tratta di un caso emblematico della volontà, espressa dalla società moderna occidentale, di rivestire il destino della sua cultura comune nel gioco di soggettività indipendenti, e di accettare le permanenti incertezze, pluralità, e il dibattito infinito, irresolubile che ne derivano".[3]

La dimensione liminale dell'esperienza astratta è già dai riconoscibili esordi dell'artista il fondamento dell'operare di Querci, che alla metà degli anni Ottanta riduce la propria tavolozza ai due non-colori del bianco e del nero, che lo accompagneranno senza soluzione di continuità lungo l'intero suo percorso creativo successivo, realizzando una serie di opere nelle quali fluttuano forme incerte che intenzionalmente smarginano. La *Grande forma* del 1985 si fa nel medesimo anno *Incombente* e l'anno successivo *Crescente*: la dimensione del confine è espressa proprio dalla vibrazione di queste germinazioni formative, che di lì a poco origina nell'arte di Querci la scelta dell'ortogonalità come modo di intenzionare l'assoluto. Un primo accenno si ha in *Attraverso*, del 1986, dove il confine non è più sensibilizzato attraverso il libero crescere della forma nello spazio, ma diviene soglia sull'infinito. Questo accenno di ortogonalità si fa scelta esclusiva e consapevole con *Disegno futuro*, dell'anno successivo, e si precisa nel 1988, da *Trama* (non struttura) a *Dentro*, esplorazione di una interiorità che non è intimismo ma fisico conoscere, per farsi realtà autonoma e naturante in *Organico* nel 1989. Già da questi primi esempi, emerge come il lavoro di Querci si elabori sull'approfondirsi e dilatarsi continuo di un unico, fondativo problema: la dimensione di luce, presente nell'alternanza di bianco e nero, quale immagine possibile per rendere finito l'infinito, per rendere percepibile un presente, quello dell'esistere, che è già storia e al contempo, come sua origine, fuori della storia, e un passato che è germe del proprio futuro. In questo rispecchiamento ciclico sta tutta la consapevolezza al contempo tragica ed esaltante dell'operare di Querci, che nella sua lotta di conoscenza intende penetrare l'inconoscibile attraverso i suoi stessi frammenti. La pittura è per lui *Modo dell'infinito*, come indica il titolo di una sua serie di opere della metà degli anni Novanta.

Genealogie

L'idea fondante dell'opera di Querci appare quindi sorprendentemente chiara e definita già agli inizi del suo percorso, ma la sua traduzione in immagine muta attraverso il tempo, anche in relazione a momenti e occasioni significative di incontri e realizzazioni, sia in rapporto alla singola opera sia nel suo mettersi in relazione spaziale con le contestualità. All'origine di questa formulazione così radicale del fare creativo di Querci, vi è un retroterra storico complesso della sua poetica, che non è riconducibile ad un'unica linea progressiva di filiazione, ma emerge quale risultato nuovamente intenzionato di una serie di sollecitazioni che, al pari del suo lavoro, non vanno intese in prospettiva esclusivamente evolutiva ma anche ciclica.

Vi è una genealogia tutta italiana dell'opera di Querci, che risale alla fine degli anni Cinquanta, con il momento di sensibilizzazione dell'apertura spaziale e di radicale riduzione formale e cromatica espresso dai *tagli* di Lucio Fontana (che subentrano ai precedenti e più espressivi *buchi* e *barocchi*), dagli *achrome* di Piero Manzoni, dalle *superfici bianche* di Enrico Castellani, dai *volumi* di Dadamaino, dagli *spazio-luce* di Francesco Lo Savio. Si tratta di una vicenda storica complessa, tesa allo svuotamento significante dell'immagine, che si arricchisce di una molteplicità di riferimenti, dalle determinazioni spaziotemporali di Mario Nigro e Gianni Colombo, alle proiezioni concettuali e metastoriche di Giulio Paolini e Michelangelo Pistoletto, alle visioni liminali e vibranti di Rodolfo Aricò, ai percorsi disseminati di Pino Pinelli. In un dialogo con la dimensione internazionale di questa linea di riflessione sui fondamenti minimi, iconici e operativi, dell'immagine; in particolare, per

Palazzo Pretorio, Certaldo, 1997
Pittura, 1985, acrilico su tela, 50x40 cm; *Pittura*, 1985, acrilico su tela, 50x400 cm >

quanto riguarda Querci, in relazione all'astrazione americana dei neri di Ad Reinhardt, dei bianchi di Robert Ryman, dei grigi di Brice Marden.

È questa linea di riduzione radicale, la cui consapevolezza teorica, in opposizione alla dimensione soggettiva caratteristica dell'immediato secondo dopoguerra, si elabora tra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta, che Querci sceglie di ripercorrere e innovare negli anni Ottanta, in opposizione all'allora dominante contesto cromaticamente esplosivo ed emotivamente caricato, caratteristico della Transavaguardia italiana e dell'ondata neoespressionista internazionale. Un ritorno alternativo alla pittura, dopo decenni di arte concettuale e comportamentistica, ma non in chiave sensazionale o citazionista: un recupero delle radici storiche dell'essenzialità espressiva, che, e qui sta il punto della sua specificità, non ha mai significato per Querci eliminare quella componente di intensità emotiva e umana che è caratteristica prima della sua opera. Per lui, dipingere questa immagine 'minima' è da sempre un modo per ricondurre la pittura al suo fondamento autentico, al soggetto 'uomo' in quanto universo infinito di significato, e alla sua interiorità espressa nel desiderio di conoscenza dell'altro, di ciò che lo circonda, oltre il limite della propria esperienza, contro l'oggettivazione esteriore e superficiale delle singole emozioni. Si tratta di una scelta di libertà e concretezza, che identifica, nella sua bicromia oppositiva radicale del bianco e del nero, l'unico possibile orizzonte assoluto del divenire relativo dell'essere: la "libera dimensione" e la "concretezza di infinito" di cui, ripettivamente, Manzoni e Castellani parlano nel 1960, nel secondo numero della rivista *Azimuth*. Una direzione che, diversamente da Querci, può portare anche al di fuori della pittura, in un vuoto paradossale e puramente artificiale, come ad esempio in Lo Savio: "Sensibilizzare lo spazio vuoto, inteso come movimento dinamico della luce, può essere l'azione iniziale di un processo che tende all'affermazione di una realtà. Un'indagine essenziale nei confronti di quest'ultima conduce all'immediata negazione di ogni precedente esperienza: quindi ad una libertà che sembrava preclusa. Libertà che annulla l'ansia della fine e propone un'esperienza che potrà vivere nel futuro".[4]

Vi è tuttavia un'altra linea genealogica dell'opera di Querci, quella delle avanguardie storiche costruttive del Suprematismo di Kazimir Maleevich e del Neoplasticismo di Piet Mondrian, che l'artista recupera fattivamente, in via retrospettiva e mediata, attraverso la figura di Filiberto Menna, storico e critico dell'arte che negli anni Ottanta include la pittura di Querci nell'ambito della sua teorizzazione della cosiddetta *astrazione povera*. Nel 1975, Menna pubblica il libro *La linea analitica dell'arte moderna*, nel quale traccia una storia critica di quella che definisce come "una lunga pratica pittorica che si è dato come compito fondamentale il recupero della superficie e il prosciugamento di ogni rimando metaforico nella concretezza assoluta del quadro-oggetto".[5] All'interno di questa "linea analitica", Menna individua una tendenza iconica e una aniconica, ripettivamente incarnate da Neoplasticismo e Suprematismo: "Neoplasticismo e Suprematismo rappresentano le polarità di questa oscillazione della ricerca artistica; se, infatti, gli artisti olandesi pongono il problema della istituzione di un nuovo codice della pittura, anzi dell'arte, da cui poi far scaturire i sotto-codici della pittura, della scultura, dell'architettura, ecc., Maleevich si preoccupa invece, almeno in prima istanza, di mettere a punto le strutture visive minime atte, non certo a isolare, rappresentare o descrivere il momento germinale dell'arte - la sensibilità pura - ma, almeno, a darcene un segno, una traccia: il 'quadrato nero su fondo bianco' è appunto questo elemento primario che serve a rendere manifesta la latenza della *pòiesis*".[6]

La griglia ortogonale di Mondrian e il quadrato nero su fondo bianco di Maleevich possono essere considerati una delle fonti delle scelte formali di Querci nella costruzione delle sue immagini limite: tuttavia, entrambi vengono adottati in una prospettiva concreta e dinamica, energetica e drammatica. Se Maleevich gli interessa perché "nel suprematismo il nero e il bianco servono da energia che disvela la forma" e "la rivelazione della forma corrisponde alla luce",[7] la griglia ortogonale neoplastica viene da Querci come riempita e scavata di nero, perde la propria definitività, si apre in configurazioni indipendenti, in costante estensione visiva. Già alla metà degli anni Cinquanta, Nigro aveva percepito quale formalizzazione puramente metafisica, inadeguata alla dimensione conoscitiva umana concreta, quel "superamento del tragico" evocato dalle griglie assolute di Mondrian; nei primi anni Ottanta, egli realizza un ciclo di lavori intitolati *terremoto*, nei quali cerca di rendere ancora più esplicita la sua concezione drammatica dell'esistenza come esperienza liminale del conoscere, già indagata attraverso lo *spazio totale* e il *tempo totale*. Sia per Nigro sia per Querci, alla conoscenza, in quanto fenomeno dinamico, appartiene, quale orizzonte di significato, una irrinunciabile dimensione tragica: l'arte, in quanto tensione noetica, deve perciò escludere la possibilità di una conciliazione definitiva delle tensioni. A partire dagli anni Settanta, con lo spostamento sul comportamento quale dimensione di assunzione di responsabilità, il concetto si traduce in azione; anche con Dadamaino, la griglia neoplastica si fa sempre più umana: intermittente ne *L'inconscio razionale*, plurale ne *L'alfabeto della mente*, esistenziale ne *I fatti della vita*. L'esperienza del limite si moltiplica nell'operatività, dando vita a nuove e plurali geometrie dell'infinito.

Geometrie naturanti

Le geometrie formative che Querci elabora a partire dagli anni Ottanta, dirette e attive eredi di questa tensione noetica in chiave umanistica, non sono né una modalità di razionalizzazione del reale né un tentativo di penetrarne la struttura interna, ma danno vita alla realtà parallela, libera e intenzionata, di una *Figura dello scuro* (1991) che si fa corpo e luce. La prima metà degli anni Novanta è un momento centrale per l'arte di Querci, che alla metà del decennio giunge alla consapevolezza anche teorica della luce quale fondamento noetico dell'essere. Pare possibile seguire questo passaggio dalla luce come figura (forma intenzionata) alla luce come energia (formatività naturante) scorrendo nella loro sequenzialità i titoli di alcune opere del 1993, come *Figura latente*, *Emergente*, *Nascente*, *Attivare lo spazio*, *Sul margine*, *Forma luce*, *Corpo di luce*, *Corpoluce*. Sino al ciclo *Fare la forma*, elaborato tra il 1993 e il 1994, a proposito del quale l'artista precisa: "Dovremo fare attenzione con l'uso della parola 'forma' perché non sarà più la forma accettata, sicura, in quanto vuotata e finita, ma sarà la forma dell'energia e della luce, del bianco e del nero, del pieno e del vuoto. Lavoreremo al di là del piano in un 'iperspazio' dover risiederà la concretezza materica, ci muoveremo al di là e al di qua del piano e l'anima e la trama si identificherà con il muro. Percepiremo in un contesto più vasto rispetto agli usuali mezzi pittorici e necessiteremo di materia esistenziale, dove la distanza tra finito e infinito sarà invisibile. Allora la pittura esisterà e reclamerà i suoi

diritti, abbatterà i giochi formali sia pittorici che oggettuali e opporrà al cinismo attuale la sua splendida forza".[8] *Formaspazio* è il titolo di un altro ciclo, del 1998, caratterizzato dalla moltiplicazione e dallo sfasamento di più tele in dialogo tra loro: anche in questo caso tuttavia, il discorso di Querci resta interno alla pittura, senza assumere connotazioni installative, e la sua relazione con la spazialità dell'universo viene espressa nella prospettiva naturante delle sue figurazioni. Queste si articolano non in chiave mimetica o rappresentativa, ma simbolica, segnica, letteralmente ri-produttiva, tendendo alla creazione di una seconda realtà secondo i medesimi meccanismi di quella data.

Si tratta di una impostazione fondamentalmente laica, che non esclude ma anzi potenzia la dimensione spirituale della sua pittura, nella quale l'interiorità arriva a coincidere con il tutto, e che Querci approfondisce anche grazie all'incontro con l'universo poetico e filosofico della *Natura Naturans*: "La forma-immagine è densità di energia, corpofigura che vive e fa vivere l'originaria emozione che l'ha necessitata. Essa non è composizione ma fusione degli elementi costitutivi che s'ingerminano nel vuoto. L'immagine dipinta non è la pittura ma un corpo di senso autonomo indivisibile che nessun mezzo, tecnologico o non, potrà mai realizzare. Il problema non è il mezzo che si usa, ma il risultato che, suo tramite, identifica la pienezza di una nuova emozione necessitata".[9]
Ecco allora, già alla metà del decennio, il precisarsi della dimensione di "concretezza" attraverso la luce: "Elemento determinante alla nuova formazione sarà la luce, ma non più la luce astratta, artificiale, esterna, dell'abbellimento, ma la luce formante che sarà 'fisico-concreta'. Questa luce esisterà all'interno del nuovo spazio che permetterà nel suo divenire il comporre e il formare perché tale luce sarà anche luce costruttiva. Avremo anche una sorta di geometria, non la geometria euclidea che ci avrà mostrato i suoi limiti, ma necessiteremo di una geometria evolutiva dell'essere e dell'esistere che sarà eccentricamente presente sulla superficie formando immagini dissonanti. Questa nuova immagine non potrà essere rappresentata se non nel rispetto del proprio modo perché sarà fisiologicamente irriducibile ad altri sistemi".[10] Ancora una volta, titoli e immagini seguono insieme la propria metamorfosi figurale e fisiologica (o meglio, figurale *in quanto* fisiologica): nel 1995, da *Articolazione* e *Spostamento*, Querci si ritrova *Oltre*, dove il *Visivo* è *Figura presente*, *Germinale*, *Tuttattivo*; l'anno seguente può *Accrescere* e *Svelare* il *Luminoso* e il *Corporale*, per farsi *Concreto* e *Apparizione* nel 1997 e, un anno dopo, *Fare la luce*. La stessa esigenza di assegnare i propri titoli ricorrendo a neologismi compositi è significante dell'unità totalizzante e della necessità conoscitiva sottese all'opera di Querci: come accade alla scienza, egli ha bisogno di innovare il linguaggio stesso per poter determinare le proprie creazioni oltre il conosciuto. Ecco allora un lessico che si forma comunicando, teso alla scoperta di nuove dimensioni che possano tradurre i neologismi visivi di Querci: *Naturaforma* e *Corponatura* (1996), *Formaspazio* (1998), *Corpopittura* (2000), *Formaluce* (2001 e 2002).

Figure del(l'il)limite
Questa stessa dimensione positiva, di matrice laica e illuministica, di riferimento alla scienza, dalla fisica atomica alla microbiologia, si precisa anch'essa per Querci nei suoi legami con l'investigazione fattuale della luce, che per lui è sì condizione del vedere, ma di un vedere se stessa come corpo e di un penetrare l'essere in quanto energia. Ciò che

Palazzo Municipale, Vignate, 1997
Corpoluce, 1993, acrilico su tela, 200x70 cm; *Figura dello scuro*, 1991, acrilico su tela, 200x95 cm

permette al lavoro di Querci di perseguire la propria incessante ricostituzione e accumulazione di immagini è l'idea dell'arte come processo gnoseologico non necessariamente lineare, che coniuga una prospettiva universale di conoscenza (il metodo, l'intenzione) all'indagine del 'minimo', del microcosmo (l'opera, il soggetto). Caratteristico dell'opera di Querci è infatti il rifiuto del relativo: davanti al suo lavoro, ci troviamo sempre in una dimensione assoluta.

In tal senso, la polarizzazione del bianco e del nero non si configura per lui come una illusione di profondità sulla superficie, ma come una densità di corpo, come se si trattasse di un monocromo di luce, nel quale il colore viene come scavato: "Dovremo operare uno scavo, scendere più in profondo, considerando l'accecamento e l'entropia formativa come un nuovo inizio. Così facendo il mio finito oggettivo sarà intriso di nuovo infinito-naturale e ne rappresenterà il contenuto. La nuova immagine emergente, superata la vecchia finitezza formale, sarà illimitata, espansiva, attiva perché contenente il nuovo infinito naturale, ma questo infinito naturale sarà figurato dal suo finito strutturale, quindi presente. Questi due elementi, se considerati isolatamente, non saranno ancora l'opera. Al contrario dovranno essere considerati simultaneamente. Lavoreremo su più livelli, integreremo queste componenti scambiandone le qualità. A questo punto l'*essere*, la *forma*, esisteranno come terzo individuo completamente autonomi nella propria naturalità fisiologica".[11] Questo rapporto attivo tra figura e sfondo, rapporto inteso come esperienza del limite nel suo rimando all'illimite, è centrale nell'opera di Querci, ed è l'idea, al contempo fisica e simbolica, del suo scavare in profondità contro qualsiasi dimensione superficiale: "Abbattendo la differenza liminare sulla superficie tra forma e fondo, tra soggetto e oggetto avremo reso possibile nella nuova 'riunificazione' il nascere del nuovo corpo-natura che esisterà al di là del piano. Viceversa, l'opposizione tra forma e fondo, sarà inderogabilmente respinta sulla superficie, relegata a puro gioco formale perché ormai scarica di energia".[12]

Umanesimo della luce

Proprio grazie a questo scavo, una intimità di relazione caratterizza costantemente l'esperienza della pittura di Querci: sia nella sua dimensione più circoscritta sia nei formati più estesi, essa rimane allusiva di una dinamica cosmica che non ci è estranea ma connaturata, in quanto a noi commisurata, profondamente umana, osservando la quale si diventa corpo unico con l'opera che ci sta di fronte. Così anche negli ultimi lavori, che si trovano come immersi nella luce (*Misuratore luce*, 2003), o che nella scelta del sottilissimo supporto di alluminio (*Figuraluce*, 2007) cercano di incunearsi e 'disquarciare' la parete. In essi, Querci ripropone la sua idea della serie come frantumazione della unità monadica, ulteriore possibilità di scarto e variazione, senza tuttavia ancora una volta perdere di vista l'unità umana e poetica sottesa alla dimensione conoscitiva, allusa in vibrazioni, iterazioni, sommovimenti espressivi.

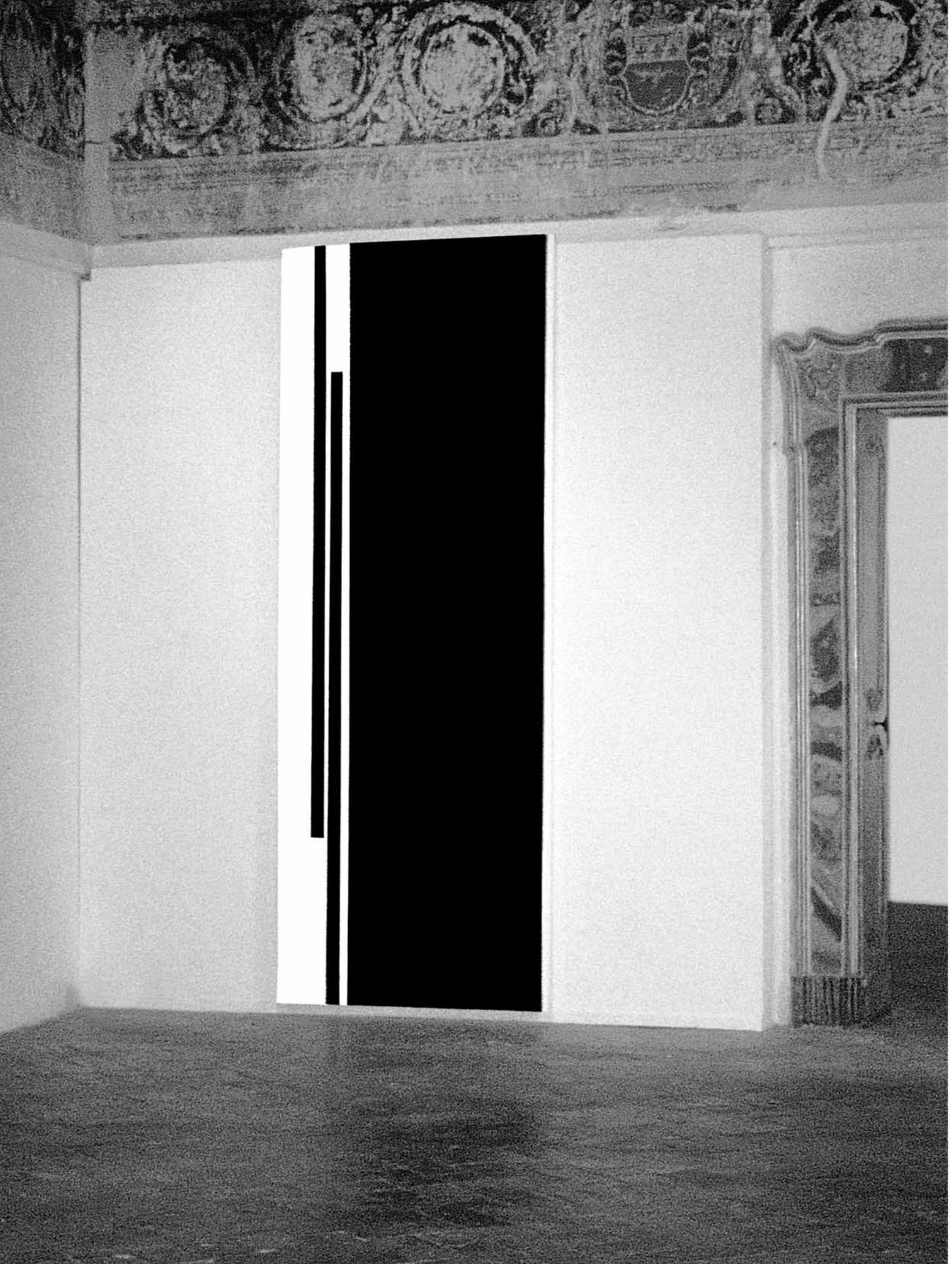
La pittura di Querci, con il suo ossessivo ricorso alla bicromia radicale del bianco e del nero, vive di uno spaziotempo che non è lineare: in questo, rispecchia una dimensione, quella del collasso delle distanze e del cortocircuito delle durate, che è caratteristica della nostra epoca, nella quale presente, passato e futuro si ritrovano continuamente compresenti.

Nella sua opera, tutto ruota attorno al medesimo nucleo di significato, perché essa è il continuo tentativo di riappropriazione, fisica e ideale, di una posizione e proporzionalità umana nel contesto cosmico di un universo in continua e inarrestabile espansione. Ciò che interessa a Querci è rendere presente proprio questa necessità di riconquistare una identità figurale umana che sia alternativa rispetto alla civiltà esteriore delle immagini e alla comunicazione mediatica, per porsi come nuovo orizzonte di significato, nel quale l'interiorità non venga identificata con l'intimismo. Per Querci, 'interiore' è sinonimo di 'umano come possibilità di infinito': è questo, da decenni, il tema fondante di tutta la sua opera. Il soggetto si identifica con l'opera, non in quanto la crea a sua immagine e somiglianza, né perché essa ne costituisce il luogo di oggettivazione emotiva, ma in quanto entrambi sono espressione della medesima dimensione naturante: "L'artista userà la propria coscienza come strumento d'affinamento costruttivo, creando infinite opere cariche di nuovo valore, in sé concluse indivisibili, concretamente presenti, saldate nella propria coerenza esistenziale ma sempre diverse nella loro energia formativa".[13] Intenzionare il soggetto nell'opera equivale per Querci a intenzionare l'infinito, a renderlo, ciclicamente quanto perfettibilmente, presente: da luce a luce. E ritorno.

Francesca Pola

[1] Cfr. L. Manovich, *The Language of New Media*, The MIT Press, Cambridge, 2001, traduzione italiana *Il linguaggio dei nuovi media*, Olivares, Milano, 2002.
[2] B. Querci, *Nuova fisicità*, Prato, 8 giugno 1995, in *Tromboloide e disquarciata*, libro pubblicato in occasione della mostra omonima, Perugia, Centro Espositivo della Rocca Paolina, 11 gennaio - 2 febbraio 1997; Innsbruck, Galerie Nothburga, 28 giugno - 25 luglio 1997; Schwaz, Museum Rabalderhaus, 28 giugno - 23 agosto 1997, p. 51.
[3] K. Varnedoe, *Pictures of Nothing. Abstract Art since Pollock*, The W. A. Mellon Lectures in the Fine Arts, 2003, National Gallery of Art, Washington DC, Bollingen Series XXXV, 48, Princeton University Press, Princeton e Oxford, 2006, p. 43.
[4] F. Lo Savio, in *Monochrome Malerei*, catalogo della mostra, a cura di U. Kultermann, Leverkusen, Städtische Museum, 18 marzo - 8 maggio 1960.
[5] F. Menna, *La linea analitica dell'arte moderna*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1975, p. 82.
[6] Ivi, pp. 65-66.
[7] K. Maleevich, *Suprematizm. 34 risunka*, Unovis, Vitebsk, 1920, traduzione italiana in K. Maleevich, *Suprematismo*, a cura di G. Di Milia, Abscondita, Milano, p. 66.
[8] B. Querci, *Scritti*, in *Bruno Querci. Fare la forma*, catalogo della mostra, a cura di I. Mössinger, Milano, A arte Studio Invernizzi, 5 maggio - 11 luglio 1994, s.i.p.
[9] C. Invernizzi - G. Asdrubali - B. Querci - N. Sonego, *Manifesto. Tromboloide e disquarciata*, Morterone, 2 novembre 1996, in *Tromboloide e disquarciata*, op. cit., p. 7.
[10] B. Querci, *Nuova fisicità*, Prato, 8 giugno 1995, in *Tromboloide e disquarciata*, op. cit., p. 51.
[11] B. Querci, *L'infinito naturale*, Prato, 25 novembre 1996, in *Tromboloide e disquarciata*, op. cit., p. 53.
[12] B. Querci, *Fare il corpo*, Prato, 7 maggio 1997, in *Tromboloide e disquarciata*, op. cit., pp. 51-52.
[13] B. Querci, *Immagine - Natura*, Prato, 15 novembre 1996, in *Tromboloide e disquarciata*, op. cit., p. 52.

Associazione Culturale Grafio, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato, 1997
Apparizione, 1997, acrilico su tela, 315x120 cm; *Apparizione*, 1997, acrilico su tela, 110x440 cm >



Musei Civici, Palazzo Racani-Arroni, Spoleto, 1997
Apparizione, 1997, acrilico su tela, 315x120 cm

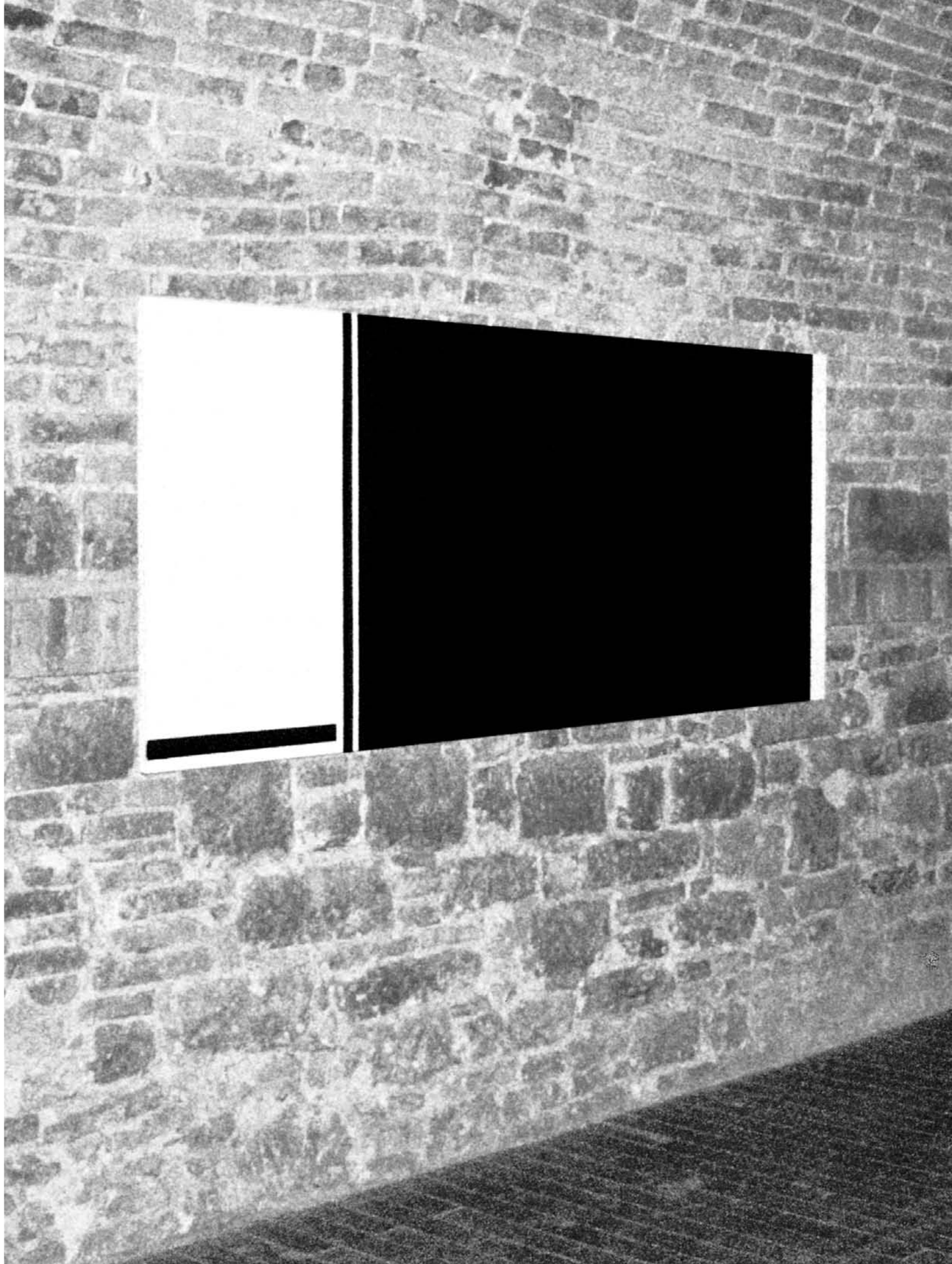
Di un'identica luce. I dinamismi impossibili nell'opera di Bruno Querci

"Come vedo
quel che vedo?
Ecco la domanda impraticabile"
Carlo Invernizzi

La pittura è sempre stata *mimesis*. Ma non è questo il punto. Ciò che importa è cercare di capire di che cosa essa sia stata *mimesi* - là dove lo sia stata. Di cosa possa davvero esserlo; e di cosa non potrebbe mai esserlo.
La pittura è sempre stata il precipitato di una reazione attiva alle pro-vocazioni dell'esistente. E, in quanto tale, essa ha sempre guardato a *qualcosa*; cercando di 'imitarlo'. Potremmo anche dire che essa ha sempre imitato per reazione. Per reazione, forse, alle trappole che la natura da sempre ci tende. Agli inganni di cui tutti ci rendiamo conto d'essere, in misura più o meno dolorosa, vittime.
La pittura come strumento di liberazione, dunque? Di liberazione dalle favole cui la *doxa* vorrebbe farci ogni volta supinamente aderire.
Ma quali, gli inganni del mondo? E poi, quale reazione può davvero consentirci di *ad*-mirare quel che veramente s'offre come 'esistente' - di là dal variopinto brulichio di un omniavvolgente ma vano, nonché ignaro, affaccendarsi (che tutti, comunque, ci ri-guarda)? Domande difficili; che reclamano un impegno radicale; e dunque indirizzano ad un impervio cammino. Per cercare di rispondere alle quali, d'altro canto, ci si può rivolgere solo agli 'artisti' - quelli *veri*. I soli che a tali domande hanno cercato e continuano a cercare di dare una qualche risposta.
Ma perché solo l'artista dovrebbe poter fungere da *exemplum* credibile, in questa prospettiva?
Risponderemo; ma non subito. Guardiamo innanzitutto ad un artista; uno di quelli veri. "Vero" perché sempre perfettamente consapevole di tale destinazione; e dunque anche della reale portata del compito affidatogli dalla sorte.
Guardiamo dunque all'operare di Bruno Querci. Che, a partire dagli anni Ottanta, avrebbe sempre più 'essenzializzato' una scelta già in origine *essenzialmente* poverista.
Bruno Querci opera sin dagli anni Ottanta manifestando una evidente inclinazione; che peraltro lo vede fin da subito in buona compagnia. Un'inclinazione riconducibile ad un bisogno di rigorosa, nonché improcrastinabile, "semplificazione" - la sola che avrebbe potuto consentirgli di 'frequentare' il qualcosa che la *doxa* insiste a velare, e dunque di non attardarsi sull'inessenziale, sul contingente, sul fuggevole, ovvero su un'identità sempre risolta in banalissima e vuota *novitas*.
Ché questo mostra appunto l'esperienza (o meglio, la *doxa* in virtù della quale ci ritroviamo ogni volta 'soggetti'): che nulla 'sta', che tutto è individuale, e dunque, proprio per questo, necessariamente incomprensibile. Che tutto è cioè sempre diverso da quel che era. Che il mondo è tutto un pullulare di variazioni, di imprevisti, di eccedenze... di sorprese e di smentite di quel che pensavamo di sapere.
Eppure tutto questo variegato 'differire' appare come *la* scena 'del mondo' - di *un* mondo.

L'unico con cui ogni volta *sappiamo* di aver a che fare.
Ecco perché l'esperienza inganna - non si tratta, insomma, di una fobìa persecutoria di cui avrebbero sofferto innanzitutto Platone e Cartesio, ma poi anche Schopenhauer e Leopardi.
Solo alcuni, d'altronde, si sono resi conto dell'inganno; e hanno preteso di navigare oltre il *pelagus* ignoto dell'esistenza. I filosofi appena citati, per l'appunto; ma, in seconda battuta, anche gli artisti - quelli 'veri', come già li abbiamo chiamati. Come Querci.
Insomma, l'esperienza ci fa credere che le cose siano come in verità non possono essere. Perché, se a darsi fossero davvero solo variazioni infinite, non potremmo rendere in alcun modo ragione del semplicissimo fatto che ogni volta incontriamo le variazioni che incontriamo come l'esser mutato di uno spettacolo precedente. Questo, il fatto, dunque: per poter essere sempre nuovo e diverso, il mondo deve anche essere 'identico'. Il che significa che, a divenire, non può che esser l'identico. Ciò che, nell'esser divenuto altro da ciò che era, rimane comunque *lo stesso* - solo così, il diverso, che appare nella sua sempre sorprendente *novitas*, può mostrarsi come l'esser mutato di *quello stesso* che, prima, per l'appunto, sarebbe stato diversamente.
Questo va dunque riconosciuto; di là dal modo in cui tutti noi viviamo gli eventi di cui ci facciamo di volta in volta protagonisti attivi o passivi. E di cui solo gli artisti riescono a decifrare l'enigma; corrispondendo al *mistero* relativo ad un esistente che di fatto nega ogni identità, o meglio ogni sua possibile determinazione. Si provi, infatti, a determinare l'identità... la si sarà immediatamente trasformata in un 'diverso' (ogni determinato essendo diverso da ciò che lo de-termina). Eppure tale identità 'deve esserci'. Pur non potendo determinarsi, e dunque esserci - ché ogni esistenza è un'esistenza de-terminata. Non può esserci, certo... ma senza il suo 'sostegno', il diveniente non potrebbe neppure divenire!
Essa dice cioè la necessità dell'impossibile. Quale *doxa*, dunque, potrebbe credere in un tale *absurdum*!
Sicuramente, ad esso non si può credere 'ragionevolmente'. Eppure, è sempre la ragione a dover riconoscere che l'identico ha da esserci - pur non potendo.
Insomma, qui l'impossibilità non esclude la necessità. Perciò il *logos* è costretto a farsi carico di un'autentica "aporia". Perché il fare dell'arte dà voce ad un impossibile-necessario. Che non potrà rinunciare a riflettersi nell'opera; in cui, a depositarsi, sarà dunque un'inspiegabile unità - che è condannata ad esser tale (cioè *inspiegabile*), per lo meno dal punto di vista della *doxa*. Ai cui occhi, *ciò che è impossibile* dice appunto l'assoluta esclusione da sé di ciò che definiremmo, per contrapposizione, 'necessario'.
Perciò l'artista vive il prodotto del proprio fare come qualcosa che non può provenire dalla propria disposizione pro-gettante; pur avendolo senza dubbio prodotto con le proprie mani. E Querci lo sa bene; egli sa bene, cioè, che, *per quanto possa essere entrato nel proprio lavoro nel modo a lui stesso conosciuto, nella sua necessità formativa, in realtà non avrebbe potuto fare che così*.
Il fatto è che "poi l'opera sceglie altre strade e restituisce allo spettatore una sempre diversa e nuova immagine a sé stante e autonoma nella propria completezza, evidenziando la sua propria ragione (Bruno Querci, *Pensieri sull'arte*, dicembre 2002). Una questione già da tempo al centro dell'attenzione; una questione già affrontata da artisti del calibro di Duchamp e da filosofi della levatura di Shelling. Ma qui, nella lucida operatività di Bruno Querci, tale indecidibile enigma diventa anche 'contenuto' dell'opera; che sarà tale, per

Centro Espositivo della Rocca Paolina, Perugia, 1997
Corporale, 1996, acrilico su tela, 90x220 cm



l'appunto, proprio nella misura in cui saprà *imitare*, ossia riprodurre tale 'contraccolpo'. Quello per cui, alla fine, ci si potrebbe anche far convincere ad utilizzare gli strumenti della pratica pittorica per un unico solo fine: trasfigurarsi in strumento di un'*altra* pratica. Imitare cioè l'identico che nessuna forma può restituirci nella sua 'separata' verità, per ritrovarselo in quella intrascendibile falsità che lo rende ogni volta 'diverso', ma consapevole di non essere quel che è. Per ritrovarselo dunque come 'esistente' capace di negare la determinatezza che vorremmo fosse *la sua*.
Perciò l'artista lavora *sul limite*; è lo stesso Querci a riconoscerlo: "io lavoro sul limite, nella ricerca di afferrare l'infinito, di dare forma a questo esistere che sempre scappa eppure sempre presente nello spazio" (Bruno Querci, *Pensieri sull'arte*, dicembre 2002). L'artista lavora sul limite perché azzarda una forma che sappia 'negarsi'; una finitezza capace di farsi *negazione* della propria significazione, e della sua staticità… capace cioè di farsi "tempo", e per ciò stesso *attesa* di un "oltre" che sancisca ancora una volta la propria indisegnabile infinità. Infinità che risuona peraltro nella semplice *esistenza* dell'esistente - ché, qualsiasi predicato tale esistenza dovesse reclamare come "il-suo", sarebbe infedele, e per ciò stesso incapace di dire ciò che esso è stato e che ancora e sempre diversamente sarà.
Solo l'*esistere* dell'esistente riesce infatti a rendere "indivisibile" (e dunque capace di rimanere integro in ogni sua diversa de-terminazione, in ogni atto del suo progressivo distinguersi) la divisione che l'*intelletto* (necessariamente de-terminante) opera su ogni *realitas* che gli capiti di voler conoscere. Rendendola per ciò stesso conforme all'evidenza originaria; a partire da cui, solamente, ogni spiegazione può disegnarsi e proporre la sua risposta alla pro-vocazione dell'uno indivisibile (quello che rende *ignota* ogni evidente de-terminatezza).
Ecco perché solo l'arte, forse, può consolare il conoscere; e mostrargli l'in-di-mostrabile. Fargli fare esperienza dell'inconoscibile con cui sempre, peraltro, abbiamo a che fare. Della *negazione* che mina dal fondo ogni nostro de-terminato volere; e dunque ogni specifica volontà di verità - che è sempre volontà di sapere cosa sia questo e cosa sia quello.
Solo attraverso l'esemplarità del fare artistico ci è forse dato, allora, di ritrovare in tutto 'la natura'; che certamente vive anche "in una tela dipinta", ma solo "a patto che sia il risultato di una volontà involontaria" (Bruno Querci, *Pensieri sull'arte*, dicembre 2002). L'artista sa bene, quindi, che "il lavoro rinasce continuamente, *che* si manifesta dove vuole lui, *che* decide lui la forma" (Bruno Querci, *Pensieri sull'arte*, dicembre 2002); ma non perciò rimane operoso. Anzi… insiste, ricerca, e si concede all'erranza di un fare che proprio in tale equivoco esperisce la potenza dell'ineludibile - perché sa, innanzitutto, che solo inoltrandosi per vie "che non sono strettamente tue", puoi riconoscere quelle stesse vie come "tue… fino a formare l'immagine che ti preesisteva" (Bruno Querci, *Pensieri sull'arte*, dicembre 2002).
L'artista sa dunque che solo nell'"esistere", *che è sempre già-dato*, l'esito parziale e momentaneo della ricerca può trovar pace e manifestarsi quale 'scopo' reale della ricerca medesima. Sa che esso può essere quello 'vero', solo in quanto gli si sia consentito di smentirci; dicendo di non essere mai quel che volevamo. Perché, se è vero che il questo e il quello (insomma, ogni 'forma') sono divisi, ossia sono tutti 'altri' da un altro - appunto, in tale loro 'determinatezza' -, è anche vero che qualsivoglia determinatezza esibisce una significazione che mai è quel che è; in quanto v'è sempre *altro* che già *la rende tale* (oltre quel che di fatto, in ogni presente, la de-finisce, peraltro sempre *determinatamente*). Ecco

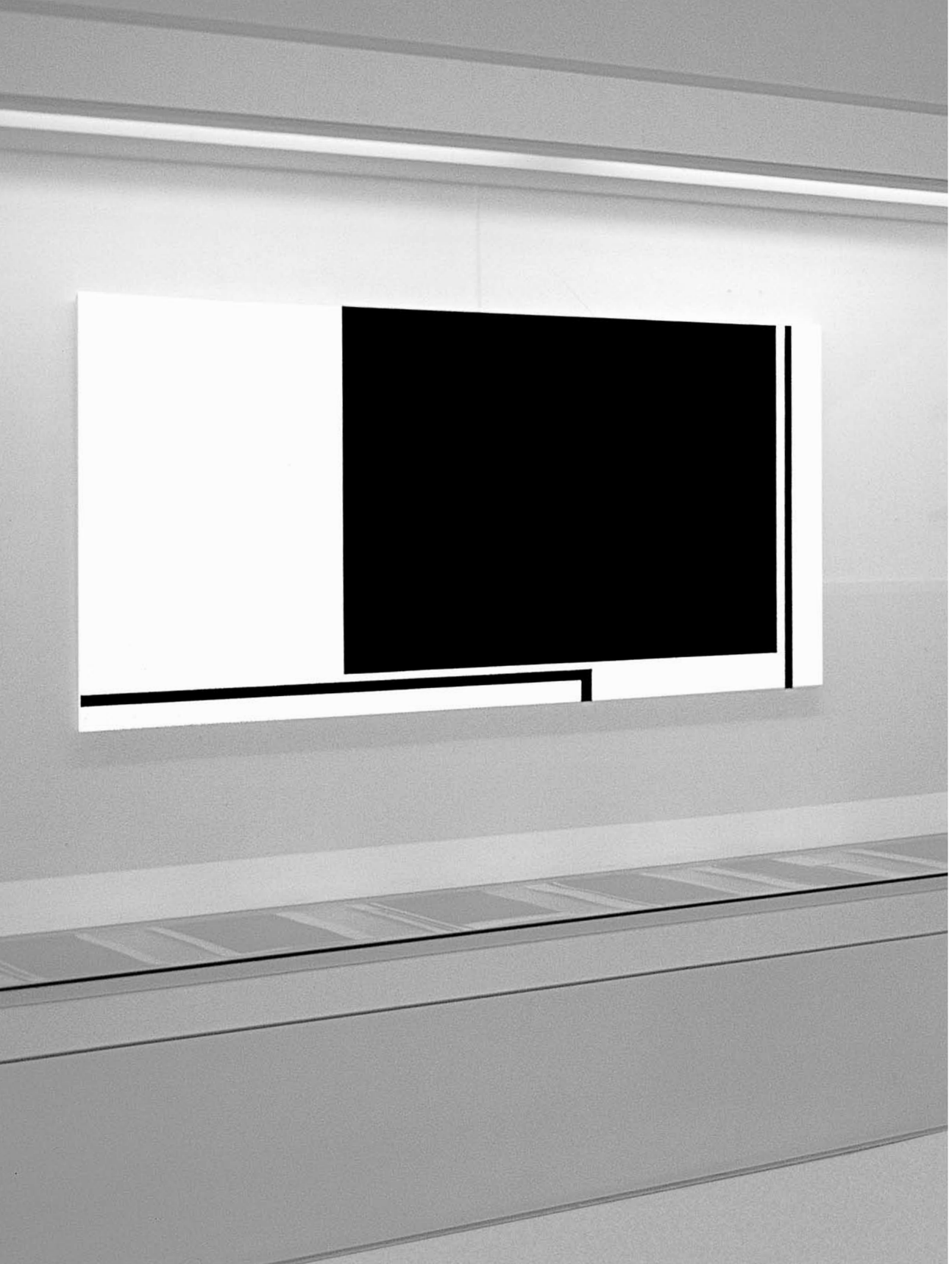
A arte Studio Invernizzi, Milano, 1998
< *Formaspazio*, 1998, acrilico su tela, 295x200 cm; *Formaspazio*, 1998, acrilico su tela, 190x450 cm

perché "tutto" quel che la determina non è mai dato. Tale totalità manca e non potrebbe che mancare a qualsivoglia conoscere definitorio.
Eppure la determinatezza è data; ossia 'esiste'. La cosa si determina; e dunque a determinarsi è sempre e solamente ciò che di fatto mai lo è '*vera* mente'. E chi testimonia un tale *absurdum* è appunto il *semplice esistere*; l'esistere di una 'vera' determinazione che manca, per il semplice fatto, che il determinante dell'esistente è sempre *maius quam cogitari possit*.
Ecco da dove il mistero di un esistere che consente all'Uno di provocarci per il tramite in un'erranza che lo fa essere sempre molteplice, e dunque de-terminato. In ciò la provocazione del *diverso*, e del suo apparire sempre e comunque come apparire di 'un' mondo (che è *uno* in quanto sempre identico a sé); del suo mostrarsi ambiguamente familiare. Ché, in quanto "uno", il mondo nega ogni volta d'essere quel diverso che è, e di tale negazione parla dunque ogni *esistenza*.
Insomma, quel che ho de-terminato, devo esser disposto a riconoscerlo come esso medesimo *negante* la propria determinatezza. E dunque come originariamente autonegantesi. Senza che per ciò stesso il mio sguardo possa essere indirizzato verso un altrimenti analogamente determinato.
Perché, come già abbiamo ricordato, citando Leopardi, proprio "questo" è *quel mondo*. E non 'un altro'.
Questa, l'indeterminabile differenza in cui sempre e solamente l'Uno ogni volta mi provoca. Mostrandomi appunto che quel che so, di esso - e che non posso sapere se non de-terminatamente -, invero non lo so.
Da ciò la nostra insaziabile volontà di verità. O anche, un insopprimibile anelito a chiedere ragione di quel che c'è; sì da determinare l'*unità* che rende problematico il massimamente evidente.
Proposito assurdo, radicato in un paradosso irrisolvibile. Che però è l'unico vero possibile movente del fare degli umani; che altro non vuole, se non il provarsi ad imitare quella unità. Perciò per Querci, "l'immagine dell'opera deve essere una" (Bruno Querci, *Pensieri sull'arte*, dicembre 2002).
Ecco perché il manifestarsi delle opere, dal suo punto di vista, dovrebbe coincidere con l'evidenza "dell'unicità di risultato, dell'indivisibilità delle componenti pittoriche" (Bruno Querci, *Pensieri sull'arte*, dicembre 2002).
Ossia, dovrebbe coincidere con l'*esistere*. Questo dice l'"è" che di ogni esistente fa un inconfondibile riflesso dell'assolutamente indivisibile. Quello stesso che sempre e solamente c'è, sia pur nel contesto di un insopportabile brusìo; quello stesso che, solo, può muovere l'artista a sperimentare (così la definisce Querci) una vera e propria *impossibilità compositiva* (2 dicembre 2000).
Insomma, il brusìo del molteplice diventa insopportabile solo là dove si sappia leggerlo come maschera di un Uno che mai potrà essere in senso proprio com-posto. E che purtuttavia ci reclama; muovendoci dunque a fare l'infattibile. A scendere negli abissi dove l'immagine può-deve aspirare alla propria impossibile 'concretezza' (che è impossibile appunto in quanto, per poter essere definita 'concreta', necessiterebbe di quell'intero in relazione al quale, ogni volta, l'Uno finisce per sperimentare il proprio destinale fallimento).
Ecco in quale prospettiva potremmo anche dire che l'artista non è tale se non respira la

Galleria Open Art, Prato, 2003
Figura luce, 2002, acrilico su tela, 80x200 cm; *Figura luce*, 2002, acrilico su tela, 100x70 cm
Figura luce, 2002, acrilico su tela, 100x70 cm; *Figura luce*, 2002, acrilico su tela, 140x50 cm >

densa atmosfera che è propria di ogni vera Utopia. E Querci lo sa bene; non a caso accetta la sfida.
E compone la sua immagine; un'immagine che non vuole essere credibile (si può credere infatti solo a ciò di cui si riconoscano delle ragioni determinate - ma, le ragioni determinate… sono proprio esse a lasciare la cosa nella sua sostanziale indeterminatezza, aperte, come sono, ad un *maius* sempre ancora possibile). Un'immagine che non è, come tutte le altre immagini della nostra vita, "voluta, eseguita, composta" (2 dicembre 2000). Ma piuttosto *necessitata* - è sempre Querci ad esprimersi in questi termini.
E solo l'*impossibile* può esser tale… ossia, 'necessitato' - non dipendendo da noi (che siamo capaci solo di fare 'possibili' - ossia, di fare quel che possiamo-davvero-fare).
Perciò Querci si sarebbe deciso a de-terminare quel che altrimenti si sarebbe ritrovato ineluttabilmente abbandonato al puro 'silenzio mistico'.
Perciò il suo fare si sarebbe spinto sino alla de-terminazione di una sola "differenza"; la sola che avrebbe potuto esprimere, appunto, la suprema ed impossibile identità. Ovvero, quella della *physis* - che in ogni determinata esistenza ribadisce di fatto il proprio inattaccabile *imperium*.
Quella che si istituisce tra due colori cui tutti gli altri sono da ultimo riconducibili. Quella tra il bianco e il nero, quindi. Colori che tutti gli altri custodiscono in se medesimi, affermandoli o negandoli 'unitariamente'. Il bianco, ad esempio, tutti li custodisce, i colori (e perciò illumina ogni cosa); mentre il nero tutti li nega.
Ed è proprio per il tramite del nero che Querci si impegna nel dar voce all'intrascendibile *negazione* che, di ogni determinata affermazione, consente il semplice costituirsi quale perfetta presenza dell'identità originaria. Consentendo appunto il suo specifico illuminarsi - da cui il bianco quale condizione di illuminazione di una varietà che è esso medesimo ad aver comunque reso possibile, innanzitutto in quanto de-terminante *in primis* lo stesso illuminarsi-determinarsi della 'negazione' costituita dal nero.
Querci lo dice con la massima chiarezza; indicando senza equivoci il senso di un improcrastinabile azzeramento cromatico - che non indica per lui "né un punto d'arrivo né l'evidenza di una forzatura stilistica" (Prato, 2004). "Il bianco è luce strumento di modellazione, il nero sarà materia, possibilità dell'essere" (Prato, 2004). Il bianco illumina la stessa negatività del nero; allo stesso modo in cui la verità del *principium firmissimum* teorizzata da Aristotele illumina sempre anche la propria 'negazione' - che può essere quel che è (negazione della verità) solo in quanto strutturatasi secondo la legge oppositiva istituita appunto dalla verità. E dunque solo in quanto negante il proprio esser negazione della verità. Così accade anche al nero; che nega la luce, ma può dire tale sua negatività solo in quanto illuminato dal bianco e dalla sua luce; solo in quanto, cioè, illuminato da un bianco che ne de-cida *ab origine* l'esistenza - disegnandone i distinti confini.
Ma per ciò si dovrà anche rilevare che, per lo stesso motivo, anche il nero si fa luce; che del bianco fa appunto l'*essere*, che 'è *bianco*' solo in quanto esso medesimo de-terminato dalla propria negazione. Solo in quanto originariamente trasfigurantesi esso medesimo in nero (se è vero che ogni determinante entra nella costituzione specifica di ciò che per esso si determina). Sì da indicare esso medesimo una luce più originaria che si risolve poi nella stessa *reciproca determinazione* del buio e della luce; quella che fa del nero, appunto, la vera e propria condizione di possibilità dell'essere che il bianco custodisce tutto, uni-tariamente, nella sua infinita molteplicità. Querci dà insomma parola a quella

A arte Studio Invernizzi, Milano, 2002
Formaluce, 2002, acrilico su tela, 100x550 cm



che definisce la "dinamica della superficie"; attuantesi per "l'incontro-scontro del bianco e del nero, i quali scambiandosi le caratteristiche, diverranno grigio psicologico, materia unitaria dell'immagine" (Prato, 2004).
Querci sa bene che bianco e nero si scambiano le caratteristiche; che la loro è una 'dialettica originaria'. E che solo in tale 'dinamica' si fa-luce. Qualcosa cioè viene all'essere, e si rende finalmente coglibile *nella materia unitaria dell'immagine*.
Come 'esistente' colto nella sua semplice e sempre ingiustificata 'esistenza'; 'astratto' cioè dal grigio psicologico in cui esso comunque finisce per inscriversi, dissimulando pervicacemente la propria *impossibile* de-terminazione. Quella che solo "nella superficie-soglia" può d'altro canto dar luogo a *nuove immagini* nel campo d'azione di quella che già era apparsa come "l'involontarietà e l'imprevedibilità del risultato" (Prato, 2004).
Valevoli tutte, quali immeritati 'doni' di un insondabile ma forse salvifico *destino*.

Massimo Donà

Galleria Giraldi, Livorno, 2006
Modo dell'infinito, 2006, acrilico su tela, 80x170 cm

Bruno Querci, pittore aurorale

Bruno Querci è pittore aurorale nel senso che gli è fisiologico fare emergere dall'inconosciuto scuro forme di luce. Alimenta la sua tensione a creare l'intuizione-pensiero che solo risalendo alle scaturigini del conoscibile si può progettare pittura che non sia omologazione del già acquisito. Per questo la pittura di Bruno Querci è ossessivo scavo nel buioluce in apertura di nuovi spazi di intelletto. Per questo Bruno Querci è pittore della natura come la intendevano i pensatori presocratici che la percepivano come misteriosa essenza amorfa e ne coglievano il nascosto *logos* fondante le trame del mutevole divenire. Ma Bruno Querci è anche profondamente socratico per la coerenza che impronta il suo creare conscio com'è che il mutevole fenomenico sgorga dal tuttuno delle origini.
È contrassegno di tale eticità che costituisce lo stato primario del suo pensiero e della sua pittura la stessa dialettica contrappositiva di nero-bianco che s'individua in lucentità di immagini da cui il suo demone creativo non sa redimersi.
Nel nero che focalizza un assillante scavo e fa rilucere sulla tela il profondo indicibile in trame di vivida luminosità s'annida anche il tentativo di interrogazione e risposta che è pure di ciascuno di noi quando sull'abisso del senza fine vorrebbe cogliere il mistero del tuttonulla e del proprio stesso divenire tra il nascere e il morire, purtroppo solo potendone sperimentare in affanno l'impossibilità.
Così il nostro tutto, niente è più che un barlume di coscienza del nostro consistere come accadimento del diveniente spaziotempo, però anche capaci di sempre stupirci e trasalire per il di più che ci occupa che è il divino che ignoriamo. Quel divino inesauribile che stimola il creare e continuamente permane ossessiva sollecitazione. È il divino impellente ed implacabile che stimola anche Bruno Querci a fare pittura progettando indefinite forme ricordevoli dell'instabile da cui s'ingerminano.
Sono geometrie dell'essere e dell'esistere che fluendo in organiche immagini dissonanti da ogni prefigurata formalità costituiscono le sue nuove iconografie di naturaenergialuce.

Vorticigorghi
di vento luce
precipiti
intenebra il tempo
che s'intorce in graticole di tarli
schiude golevarchi
inabissa inarrestabile...
Dove striduli
non gracchiano i corvi
in volo senza destino
e il morire della luce
sempre rinfocola il suo canto.

Morterone, 6 dicembre 1996

Carlo Invernizzi

Musei Civici Villa Manzoni, Lecco, 1999
Formaspazio, 1998, acrilico su tela, 190x340 cm





Il rapporto riduzione-costruzione fonda i procedimenti formativi del lavoro artistico di Querci ma con un marcato spostamento dell'accento dominante sul primo termine nelle opere iniziali e con un evidente riequilibrio delle due polarità nei lavori ultimi. Nei dipinti meno recenti grandi forme nere si accampano sulla superficie bianca del quadro come masse monolitiche di una monumentalità che ha qualcosa di arcaico, di primordiale, quasi fossimo di fronte ad improvvise formazioni telluriche o alla inquietante apparizione di un menhir. Questa prima fase del lavoro di Querci appare segnata, quindi, da un orientamento di tipo minimalista ed è il risultato di una scelta linguistica ben precisa, di un'esigenza di riduzione spinta fin quasi all'azzeramento: sicché le forme non sembrano neppure l'esito di un processo di costruzione e assumono quel loro aspetto enigmatico che le fa apparire come formazioni naturali o come manufatti appena abbozzati da mani primitive.
Nelle opere recenti Querci muta sensibilmente registro, impostando un discorso pittorico più articolato: le forme appaiono ora chiaramente costruite sulla base di un contrappunto ben calcolato del bianco e del nero, della figura e dello sfondo, del discreto e del continuo. L'opera perde l'aspetto di monumentalità arcaica della fase precedente e acquista la levità di una partitura musicale.

Filiberto Menna
Il meno è il più, per una astrazione povera, catalogo, Erice, 1986.

Grande pittura, 1985, acrilico su tela, 140x200 cm

Fisiologia della forma

Dovremo partire dalla constatazione della necessità di rigenerazione in pittura.
L'irriducibilità spaziale della pittura, in quanto corpo della sostanza, sarà fatto primario all'avvento dell'immagine.
Contrapponendo lo spazio della tela come limite arbitrario all'illimite sostanziale otterremo la possibilità fisica al creare. Dovremo ricercare le vere energie che reclameranno il loro venire al mondo, ormai cariche di nuova linfa. Ci verremo a trovare sul confine che divide il noto dall'ignoto, dal riciclabile al primigenio e sarà su questo confine che dovremo muoverci. Non dovremo spezzare questa nuova energia se vorremo proseguire il creare l'immagine, perché solo nel rispetto dell'interezza energetica avremo la forza necessaria di rendere visibile la nuova forma. Dovremo quindi limitizzare gli atti espressivi muovendoci in atteggiamenti minimali, ci contrapporremo al tutto pieno, al tutto visivo, all'opulenza spaziale.
Non si tratterà più di linguaggio visivo ormai stanco, ma di una reintegrazione di tale linguaggio al contenuto del fare artistico.
Questa fisiologia della forma nascerà e si svilupperà da una impossibilità a pensare il reale come fatto formalmente noto che al contrario nascerà come fatto sostanzialmente ignoto. Dovremo operare uno scavo, scendere più in profondo, accogliendo le nuove forme come risposta al nostro tempo.
Prato, 1986

Fare la forma

Nel considerare l'atto pittorico dovremo cercare l'occlusione, l'accecamento della superficie come condizione primaria all'avvento della immagine. La superficie verrà considerata come soglia, come spazio provvisorio, dove i valori spaziali dell'esistere si affermeranno e dove le nuove energie si materializzeranno. Non più quindi pittura "pitturata" ma pittura scavata, aperta all'incerto e all'ignoto, alla ricerca delle nuove energie e delle nuove immagini. Fattore fondamentale a tale modo sarà l'unità e l'interezza energetica, che ci condurrà alla realizzazione delle forme.
Dovremo fare attenzione con l'uso della parola "forma" perché non sarà più la forma accettata, sicura, in quanto svuotata e finita ma sarà la forma dell'energia e della luce, del bianco e del nero, del pieno e del vuoto. Lavoreremo al di là del piano in un "iperspazio"

Incombente, 1985, acrilico su tela, 200x130 cm
Attraverso, 1986, acrilico su tela, 200x130 cm; *Grande forma*, 1985, acrilico su tela, 200x130 cm



dove risiederà la concretezza materia, ci muoveremo al di qua e al di là del piano e l'anima e la trama si identificherà con il muro.
Percepiremo in un contesto più vasto rispetto agli usuali mezzi pittorici e necessiteremo di materia esistenziale dove la distanza tra finito e infinito sarà invisibile. Allora la pittura esisterà e reclamerà i suoi diritti, abbatterà i giochi formali sia pittorici che oggettuali e opporrà al cinismo attuale la sua splendida forza.
Prato, 1994

Nuova fisicità

La necessità di rendere fisica l'immagine nell'evidenza del suo essere *Natura Naturans* dovrà necessariamente comportare un nuovo modo costruttivo. Questo nuovo modo sarà conseguente alla necessità formativa che la nuova immagine esigerà perché portatrice di una nuova realtà. La superficie non sarà più considerata passivamente come contenitore per forme narcisistiche, aggallanti in giochi estetizzanti, ma sarà attivamente considerata nella propria interezza e fungerà da approdo alle nuove forme germinanti al di là del piano, nel nuovo spazio energetico naturale. Queste nuove immagini ci mostreranno la nuova salutare ignoranza formale e un nuovo sapere naturale. Avremo quindi instaurato una differenza nel considerare il risultato, non più un movimento dall'esterno-soggettivo verso l'interno della superficie, ma dall'interno oggettivo-naturale all'esterno. Avremo una inversione operativa e la natura sarà soggetto autonomo svelandosi in nuove forme tramite il lavoro dell'artista. Così facendo ricreeremo l'opera carica di nuovo mistero, di nuova vita perché la nuova fisicità sarà autonoma in se stessa e autosufficiente.
Elemento determinante alla nuova formazione sarà la luce, ma non più la luce astratta, artificiale, esterna, dell'abbellimento, ma luce formante che sarà "fisico-concreta". Questa luce esisterà all'interno del nuovo spazio che permetterà nel suo divenire il comporre ed il formare perché tale luce sarà anche luce costruttiva. Avremo anche una sorta di geometria, non la geometria euclidea che ci avrà mostrato i suoi limiti, ma necessiteremo di una geometria evolutiva dell'essere e dell'esistere che sarà eccentricamente presente sulla superficie formando immagini dissonanti. Questa nuova immagine non potrà essere rappresentata se non nel rispetto del proprio modo perché sarà fisiologicamente irriducibile ad altri sistemi.
Questa nuova concretezza non potrà essere sezionata o manipolata, pena la perdita dell'immagine. L'artista dovrà rispettare tale interezza accettando di essere relativo, quindi strumento di tale germinazione. Dobbiamo rigenerare il vivere, il sentire, ricreando l'opera in sé conclusa, ridandole una nuova funzione.

< CAMeC, Centro Arte Moderna e Contemporanea, La Spezia, 2007
Naturale, 1995, acrilico su tela, 200x250 cm; *Grande sospensione*, 1995, acrilico su tela, 200x250 cm >

Tutto sarà possibile seguendo la concretezza che scaturirà dalla immagine-natura. L'opera sarà sempre diversa nelle proprie immagini ma sempre uguale nella propria energia. Di questa nuova energia non dovremo contrastarne l'essere, ma dovremo accettare di farne integralmente parte.
Prato, 1995

Fare il corpo

Creare il corpo, l'indissolubilità dell'energia-forma, evidenziare la concretezza dell'immagine, rendere visivo il nascere: sarà elemento fondamentale dell'arte.
In pittura, la tela, non sarà più considerata come contenitore, ma sarà componente attiva alla formazione dell'immagine-corpo; avrà funzione di soglia permettendo alla nuova immagine di svelarsi. Non dovremo più parlare di modalità dell'opera, di composizione, di pittoricità, ma dovremo semplicemente constatarne il risultato, risultato che sarà il corpo concretamente presente.
Abbattendo la differenza liminare sulla superficie tra forma e fondo, tra soggetto-oggetto avremo reso possibile nella nuova "riunificazione" il nascere del nuovo corpo-natura che esisterà al di là del piano. Viceversa, l'opposizione tra forma e fondo, sarà inderogabilmente respinta sulla superficie, relegata a puro gioco formale perché ormai scarica di energia.
Il nostro tempo non avrà più bisogno di fatti artificiosi, di modelli tautologici scaturiti dalla divisione compositiva, ma necessiterà di una nuova forma energetica, di un corpo vivo scaturito dalla consapevolezza e dall'unità del suo essere.
Prato, 1996

Immagine - Natura

Non dobbiamo più pensare l'arte in modi descrittivo-compositivi ormai scarichi di energia creativa, né più usare l'arte stessa come veicolo a fatti politico-sociologici che le sono estranei perché così facendo creeremo solo giochi estetizzanti. Al contrario dobbiamo pensare l'arte in un modo più energetico, più significante, facendo emergere dal di là della superficie, dal di dentro della visione, le nuove immagini-natura che già esistono nel nuovo spazio che sarà spazio della nuova energia.
Dobbiamo creare una nuova possibilità all'essere dando corpo a tale energia che sarà formata dalla nuova ignoranza formale, dalla necessità naturale e questi saranno i due elementi fondamentali su

Minimo, 2007, acrilico su tela, 200x130 cm; *Frattura*, 2007, acrilico su tela, 200x130 cm



cui lavorare. Contrapponendosi così alla visione descrittivo-formale ne avremo instaurato il superamento. L'artista avrà, nella propria necessità, il compito di creare la nuova forma-natura perché ormai compartecipe e non dominatore della natura stessa. In questo contesto l'artista sarà il tramite, lo strumento che la nuova immagine userà nel suo apparire sulla superficie. Non esisterà volontà rappresentativa, solo la necessità gli sarà da modello. Gli sarà fisiologicamente impossibile distaccarsi da tale modo se avrà accettato di essere interamente natura. L'artista userà la propria coscienza come strumento d'affinamento costruttivo, creando infinite opere cariche di nuovo valore, in sé concluse indivisibili, concretamente presenti, saldate nella propria coerenza esistenziale ma sempre diverse nella loro energia formativa.
L'artista non domanderà più il da farsi perché la necessità gli indicherà la strada. L'immagine presente sarà anche immagine futura perché contenente la nuova possibilità che sarà evidenziata dalla concretezza dell'opera.
Sarà ormai impossibile creare l'opera senza questa fisiologia e usando modelli artificiali divenuti ormai inconsistenti.
Necessiteremo quindi di una nuova opera che nel rispetto della propria autonomia formale ci mostrerà la luce, la freschezza, la differenza della nuova necessità. L'artista dovrà abbandonare tutti gli atteggiamenti narcisistico-compositivi perché l'estrema ricchezza della nuova forma-natura renderà inutili tali atteggiamenti.
Prato, 1996

L'infinito naturale

Dovremo togliere dall'opera la schiavitù perimetrale della forma perché tale perimetralità esprimerà solo chiusura ormai senza energia. Solamente l'infinito naturale che sarà irriducibile a qualsiasi formalizzazione (che non sia la propria) renderà possibile l'accesso ad una nuova immagine-energia. Dovremo operare uno scavo, scendere più in profondo, considerando l'accecamento e l'entropia formativa come un nuovo inizio. Così facendo il mio finito oggettivo sarà intriso di nuovo infinito-naturale e ne rappresenterà il contenuto. La nuova immagine emergente, superata la vecchia finitezza formale, sarà illimitata, espansiva, attiva perché contenente il nuovo infinito naturale ma questo infinito naturale sarà figurato dal suo finito strutturale, quindi, presente. Questi due elementi, se considerati isolatamente, non saranno ancora l'opera. Al contrario dovranno essere considerati simultaneamente. Lavoreremo su più livelli, integreremo queste componenti scambiandone le qualità.
A questo punto l'*essere*, la *forma*, esisteranno come terzo individuo

completamente autonomi nella propria naturalità fisiologica.
Prato, 1996

L'autogenerarsi nella concretezza dell'immagine

L'accadimento naturale, l'inscindibile fusione tra pensiero ed energia, l'impossibilità compositiva porteranno l'artista a lavorare su un'altra immagine ma non più immagine voluta, eseguita, composta, ma immagine necessitata, scaturita da una propria ragione fisico-concreta, fisiologicamente resistente a modi formativi che non saranno i propri. Questo nuovo atteggiamento formativo scaturirà da un altro spazio che dall'interno verrà verso l'esterno, verso lo spettatore, movimento che permetterà al corpo dell'immagine di mantenere la propria interezza concreta.
La tela, la superficie non saranno più sfondo-contenitore ma parte integrante all'apparire dell'immagine e sarà spazio-materia, evidenziando l'autogenerarsi del corpo.
Saremo scesi nel nuovo spazio di una nuova energia dove risiederà la concretezza dell'immagine.
Prato, 2000

Pensieri sull'arte

Il lavoro non si sposta ma rinasce continuamente, si manifesta dove vuole lui, decide lui la forma. Io come artista posso essere solo il tramite, ubbidire al suo volere.

Io lavoro sul limite, nella ricerca di afferrare l'infinito, di dare forma a questo esistere che sempre scappa eppure sempre presente nello spazio innescando così in me la necessità-creazione. Necessità di figurare la sua sostanza, la sua energia. Io da parte mia posso solo aspettarlo sul bordo.

Quando comincio un lavoro credo di sapere dove e cosa voglio, poi piano piano l'opera prende il sopravvento, ti accorgi di non contare più come volontà ma di essere una sorta di strumento. Il tuo lavoro sta seguendo altre vie, vie che non sono strettamente tue ma che immancabilmente riconosci come tue, fino a formare l'immagine che ti preesisteva.

La natura è in tutto, anche in una tela dipinta a patto che sia il risultato di una volontà involontaria.

Io entro nel mio lavoro nel modo a me conosciuto, nella mia necessità

Misuratore luce, 2003, acrilico su tela, 130x398 cm



formativa. Non posso fare che cosi. Ma poi l'opera sceglie altre strade e restituisce allo spettatore una sempre diversa e nuova immagine a sé stante e autonoma nella propria completezza, evidenziando la sua propria ragione.

Io considero le mie opere come organismi viventi perché il loro manifestarsi sarà l'evidenza dell'interezza formativa, dell'unicità di risultato, dell'indivisibilità delle componenti pittoriche, proprio come in un organismo vivente che segue il suo autonomo sviluppo.
L'immagine dell'opera deve essere una.
Prato, 2002

Figurare l'infinito

Nel mio lavoro l'azzeramento cromatico, l'uso del bianco-nero, non sono elementi d'arrivo né evidenza di una forzatura stilistica, ma sono componenti primarie alla necessità fisiologica, al mio irriducibile modo di concepire l'opera.
Questo azzeramento della superficie-tela, questa saturazione della texture non sarà coprente né meccanicamente eseguita, ma tessuta, costruita dalle due componenti: il bianco è luce strumento di modellazione, il nero sarà materia, possibilità dell'essere.
Con la fusione di questi due elementi avrò ottenuto la dinamica della superficie, la possibilità a rendere visibile l'immagine che è il frutto dell'incontro-scontro del bianco e del nero, i quali scambiandosi le caratteristiche, diverranno grigio psicologico, materia unitaria della immagine.
Voglio lavorare con materia naturale (e per me naturale sarà materia dello scavo) proveniente da un altro spazio, spazio dell'infinito, che spingerà l'artista in una costante ossessiva necessità a figurare.
Usando il bianco-nero avrò anche il superamento della materia-colore, entrerò in una materia sconosciuta dove esisterà la rigenerazione a nuove immagini, scaturite nella superficie-soglia dove la mia tela sarà il filtro, il campo d'azione delle immagini scaturite nell'involontarietà e nell'imprevedibilità del risultato.
Prato, 2004

Bruno Querci

Dentroluce, 2002, acrilico su tela, 230x300 cm



Dentroluce, 2001, acrilico su tela, 100x380 cm
CAMeC, Centro Arte Moderna e Contemporanea, La Spezia, 2007 >

