

CARLO CIUSSI

PALAZZO DEI SETTE ORVIETO

CARLO CIUSSI

ESTRATTO DEL CATALOGO

Questo catalogo è stato pubblicato in occasione della mostra
Carlo Ciussi. Apoteosi della danza
Palazzo dei Sette, Orvieto 19 gennaio - 21 febbraio 2008

CARLO CIUSSI
APOTEOSI DELLA DANZA

Progetto di mostra: Epicarmo Invernizzi, Milano

Redazione: Tiziana Invernizzi, Milano
Progetto grafico: Tiziana Invernizzi, Milano
Fotografie: Marcello Fedeli, Spoleto
Elaborazione immagini: Digital Project s.r.l., Milano
Stampa: Bianca & Volta s.r.l., Truccazzano

Trasporti: Overdrive Art, Milano

Con il patrocinio della Regione Umbria e della Provincia di Terni

Organizzazione:

ACAS eventi Acas Eventi s.r.l., Orvieto
In collaborazione con A arte Studio Invernizzi, Milano

Si ringrazia:
Sergio Griffini, Irene Stucchi

Con il supporto di
OMNIA Omnia Middle East Consulting, Padova RCR srl, Trecate

Comune di Orvieto

Indice

9 Apoteosi della danza
Enrico Mascelloni

13 Colore e ritmo delle rotazioni
Giorgio Bonomi

22 Le risonanze cosmiche del probabile
nelle intermittenze mutevoli della pittura di Carlo Ciussi
Carlo Invernizzi

27 Carlo Ciussi, la pittura come urgenza ed emozione
Giovanni Maria Accame

28 Il segno come misura del mondo
Claudio Cerritelli

31 Sequenze di instabili equilibri
Francesco Tedeschi

35 Carlo Ciussi: immagini alle radici del sentire
Francesca Pola

38 Navigatore senza scali sul mare della ricerca
Franco Batacchi

44 Forme della memoria
Alessandro Del Puppo

47 Note bio-bibliografiche

Apoteosi della danza

Scrivere d'arte è aprire dei varchi. Saranno pur piccoli rispetto alla mole dell'opera a cui vogliono giungere, condurranno in qualche caso pur altrove (magari nel corpo di un'altra opera, facendola sanguinare a distanza), ma ovunque andranno a parare non gli si chiede di più, e in fondo altro non gli è permesso, che di aprire qualche "ferita" nell'integrità muta dell'opera (che sia detto tra parentesi non ha alcuna voglia di venire interrogata ai limiti della tortura). Che tale prassi possa venire tacciata di sadismo è quindi inevitabile, ed è altrettanto inevitabile che vi sia una qualche quota di rappresaglia da invidia, laddove chi scrive d'arte scrive di qualcosa che gli piace e che non sa fare.

L'esercizio di aprire dei varchi è tanto più intrigante quanto più l'opera è difficile da descrivere e comunque, dopo averla pur descritta, se ne sa molto meno che avendola semplicemente guardata. I quadri di Ciussi appartengono a quest'oltranzismo dell'opera compatta come una fortezza. Dorfles diceva a ragione di lavori che tendono "verso un destino oggettuale dove l'elemento tela e l'elemento cornice, o supporto ligneo, formino una indivisibile e compatta globalità e concorrano a costituire una globalità a sé stante" (1968). Sono passati quarant'anni e le opere non cedono in nulla a questa loro globalità che impone il fiato corto a ogni semplificazione …letteraria o tipologica. C'è di più: a distanza di qualche decennio dalle tensioni, dalle polemiche e dai dibattiti artistici di 30-40 anni fa, le opere di Ciussi non sono più nemmeno astratte, giacché dopo concettualismi e minimalismi di ogni tipo il termine "astratto" finalmente non significa nulla e tutt'al più può venire destinato a qualificare le forme della politica italiana o la copertura finanziaria dei mutui "subprime".

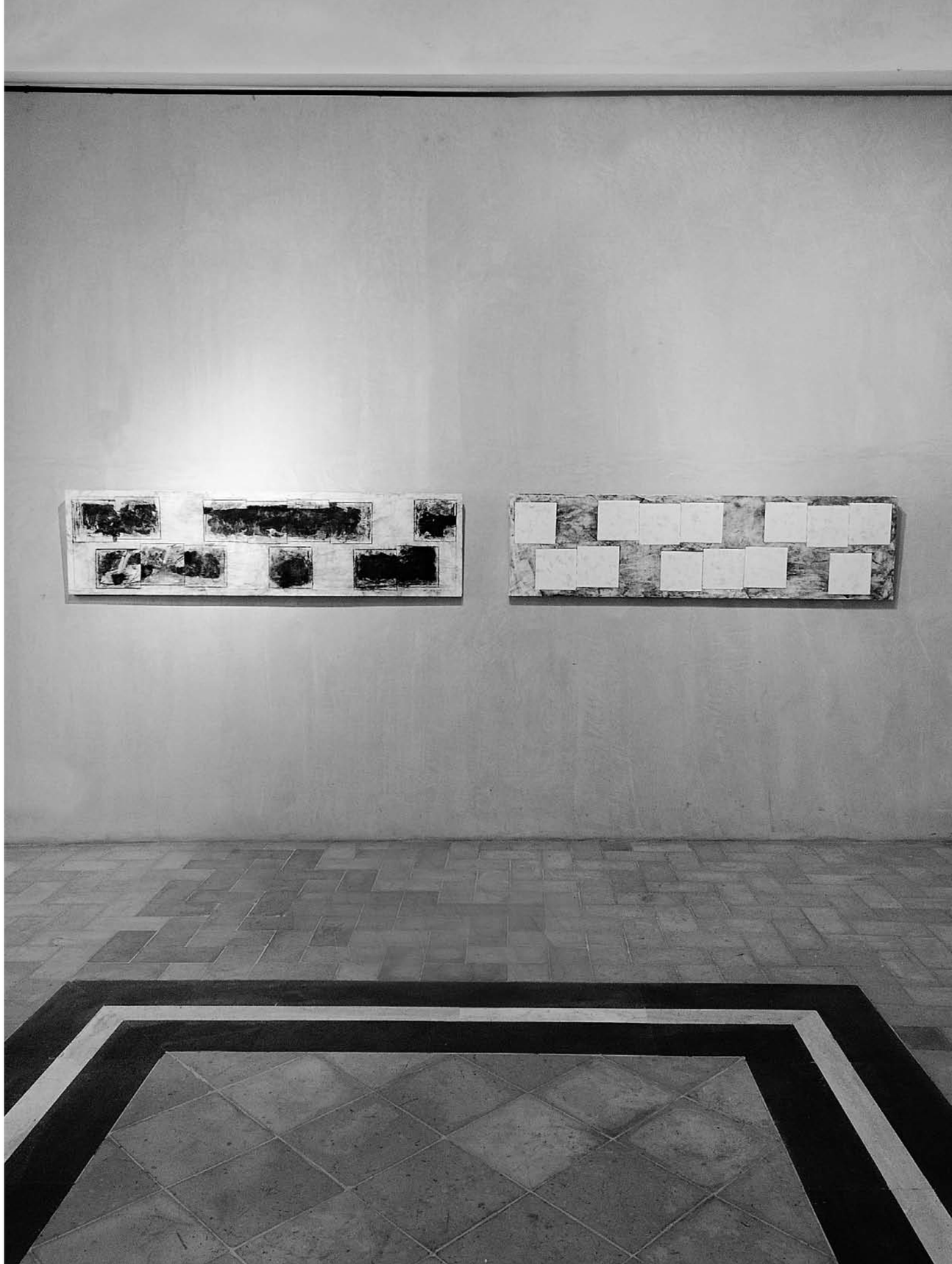
Dalle opere di cui parlava Dorfles a oggi l'artista ha dunque rincarato la dose della compattezza, e per serrare ancor più l'opera, per evitare che flirtasse con l'"accessorio", con l'"inutile" delle mode che scorrono, l'ha anche dotata di un elemento cellulare essenziale e semplice. Le forme geometriche (quadrati o rettangoli) dei lavori più recenti sono, come già lo fu il "pettine" di Caporossi, l'elemento concreto e subito percepibile ma non abilitato a rispondere alle domande dei curiosi, trattandosi di un elemento che non ha nulla di simbolico. Esso costruisce lo spazio, dispone i valori del pieno e del vuoto, assume la tensione cromatica, subisce l'aggressione esistenziale della pennellata che campisce la superficie con il consueto piacere, in Ciussi, di mostrare come il colore e la sua compattezza sia il risultato dei più sottili slittamenti del gesto pittorico, complesso e insemplificabile come la vita.
L'elemento modulare è dunque potente ma non autosufficiente. Nelle opere degli anni '90 era un segno secco e lineare che rendeva veloce e nervoso il campo pittorico; precedentemente era invece sinuoso e nei lavori più recenti è infine una forma geometrica che quasi danza e sembra sdoppiarsi, ma resta secca e netta. Per "essere" ha bisogno di colore e di materia pittorica e per vedere di che pasta è fatta basta verificarne il suo rapporto con codesti. Essa sa bene quanto il colore sia pericoloso, con quella sua egocentrica tendenza a catturare tutta l'attenzione dell'impatto visuale. Sa anche che la materia pittorica può sgranarne la compattezza, tanto più che l'artista continua a correre il rischio

emotivo dell'olio e non ama l'azzeramento dello smalto o di ogni altro materiale "neutro" (questi ultimi sono invece i protagonisti delle sculture, ma ferro e alluminio hanno la funzione di concentrare lo sguardo sul rapporto-conflitto con lo spazio del mondo, in cui la scultura di Ciussi è soprattutto un segno enigmatico come una porta che conduce altrove o come l'apparizione di un altrove in forma di fessura nello spazio). Ma nella pittura lo spazio è già un altrove, che del mondo che lo circonda può tranquillamente fregarsene.

Riguardando le opere dell'esordio, legate al cubo-espressionismo degli anni '50, e quelle subito successive, fortemente materiche e cariche di segni spessi e monocromi, si può notare che Ciussi ama poco ogni illusionismo spaziale. Persino le figure o i nudi sdraiati dell'esordio sembrano tendere verso la superficie trascinandosi appresso i segni spessi e segmentati che ne sarebbero lo sfondo. Quando, nei quadri degli anni '90, quei segni corti, spezzati e larghi che abbondavano al tempo del noviziato si affineranno e occuperanno interamente lo spazio, manterranno il difficile potere di evitare ogni profondità illusoria, fosse pure quella "metafisica" e "spiritualista" che arriva insieme all'astrattismo americano, dove anche il monocromo pretende di essere simbolico. È che forse una parte importante della pittura europea, dopo un paio di macellerie come le due guerre mondiali, ne ha abbastanza dello "spirito" (ormai dovrebbero averne abbastanza anche gli americani...). Trattandosi di uno spazio radicalmente non illusionistico, in cui ogni elemento è concreto e reale come la pittura che lo compone, quello di Ciussi, nelle opere recenti, rischia però la profondità, laddove le forme che si sdoppiano sembrano restituirne l'illusione, nel senso che sembrano staccarsi dalla superficie e sopravanzarla, lasciandovi un'orma di colore diverso. Quell'orma, quel doppio, è netta e ben delineata, sebbene a volte più diafana. Ma è fatta della stessa materia. E a ben guardarla, quella che la sopravanza se ne è staccata non per costruire uno spazio profondo, ma per articolare uno spazio ritmico. Mi si perdonerà il *bavardage* letterario che ho appena diffamato, ma le forme danzano; i motivi cellulari, diversamente dalle opere precedenti, non attaccano più lo spazio come facendolo sanguinare attraverso una tempesta di cicatrici-segni. Se nei lavori di qualche anno fa lo spazio diventava concreto attraverso un segno secco e spietato, che negli anni '50 e '60 era diverso ma non meno violento, ora, come nelle belle sculture che giustappongono due elementi modulari ricurvi, le forme danzano. Il tempo passa e c'è un tempo per tutto. A quello di tutti i furori sembra succedere il tempo della danza.

Enrico Mascelloni
Roma, 7 gennaio 2007

Palazzo dei Sette, Orvieto, 2008



Colore e ritmo delle rotazioni

Carlo Ciussi, negli ultimi dieci anni, ha impresso al suo lavoro, sempre rigoroso e consequenziale nella sua poetica astratta, una svolta di grande impegno ed efficacia.
Dapprima, accantonando la linea curva che costruiva vere e proprie onde in e di movimento, introduce sulla superficie un segno vettoriale a V che si affolla, sulla tela o sulla struttura, muovendosi rapidamente in tutte le sei direzioni - sette, se aggiungiamo la "direzione del tempo".
Nel nuovo secolo, Ciussi recupera completamente una pittura fatta di forme, di pieni e vuoti, di composizioni e non di segni. Se forma piena e segno precedentemente convivevano, poi, nelle varie fasi della sua storia artistica, si alternavano, anche all'interno di una stessa fase. Così, per esempio, la fase della "curva in movimento" si articola tanto con le forme geometriche, strisce o bande di colore ad andamento ondeggiante, quanto con un segno lineare, linee di colore guizzanti come un colpo di frusta e intrecciate, ma entrambe le forme non assumono mai la consistenza di un pieno, di una massa compatta; appaiono come l'onda dei corpuscoli della luce, che appunto si dà con un movimento ad oscillazioni ondose del campo elettromagnetico, non come elemento tangibile; ugualmente, nella fase successiva, i segni a V indicano forze centripete e centrifughe, più attinenti al caos che all'ordine, sebbene siano segni rigorosamente angolari composti di due segmenti di retta, e certamente il perimetro del quadro, in un qualche modo, costringe il continuo movimento e il cozzare dei vettori, come atomi, gli uni contro gli altri, a trovare un limite - temporaneo e parziale perché poi la vettorialità sembra forzare quelle soglie e fuoriuscire in tutte le direzioni. Ora il movimento, che in modo caotico, talvolta apparentemente meno, altre più, era espresso dall'andamento ondulatorio delle forme e delle linee, con una dinamica che metteva in moto linea, forma, colore e luce, acquista una sorta di "equilibrio" e compostezza pur nella sua casualità vettoriale. Le strutture, quali le colonne e il paravento, perdono, per così dire, la loro staticità grazie all'andare e al venire dei segni, i cui sfondi possono essere chiari o scuri senza nulla togliere al ritmo degli stessi.
Ecco, la questione del ritmo è un altro aspetto che, in questi lavori, assume una valenza particolare. Forse non si tratta di un ritmo eufonico, come avviene nella musica contemporanea, ma, a ben guardare, è pur sempre un "suono" euritmico, che non drammatizza i contrasti e le opposizioni.
Da qui si passa, con il nuovo ciclo, alla fase successiva che è ancora in pieno sviluppo: la forma è ortogonale, con linee solo rette, verticali e orizzontali, cioè la composizione avviene per quadrati o rettangoli; forma che, così, diventa elemento morfologico per una composizione sintatticamente complessa, pur se fenomenicamente semplice. La figura quadriforme non è nuova nell'arte del Nostro e rimanda, in un discorso più generale, alla quadrettatura, alla griglia, all'articolazione dello spazio su una superficie piana per ascisse ed ordinate.
La griglia, nota in un interessante saggio Rosalind E. Krauss[1], è "l'emblema stesso dell'ambizione modernista nel campo delle arti visive. […] La griglia possiede due modi: uno spaziale e l'altro temporale. Spazialmente, la griglia afferma l'autonomia del campo dell'arte: bidimensionale, geometrica, ordinata è antinaturalista, antimimetica e si oppone al reale. […] Tutta la regolarità della sua organizzazione è il risultato non dell'imitazione ma di

una decisione estetica. […] Sul piano temporale, la griglia si pone come emblema della modernità precisamente per il fatto di essere onnipresente nell'arte del *nostro* secolo, una forma che non appare altrove, assolutamente da nessuna parte nell'arte del secolo precedente", se non sotto la forma delle "finestre". È nel rinascimento che "la rete prospettica si scrive sul mondo rappresentato come fosse l'armatura della sua organizzazione. Ma gli studi di prospettiva non sono realmente esempi precoci di griglie. Dopo tutto, la prospettiva era la scienza del reale e non il mezzo per astrarsene"[2].

Le posizioni della Krauss sono illuminanti, anche se non condividiamo l'ultima affermazione, dato che la "prospettiva" è una "forma simbolica", quindi non è mera rappresentazione del reale, come l'astrazione, a sua volta, non è pura creazione che non rimandi, in qualche modo, a sensazioni e a percezioni della realtà.

Infatti le figure del ciclo attuale (quadrati e rettangoli) non appaiono più, come talvolta nel passato, "solitarie" e "solipsistiche", come quando erano bande di colore autosufficienti e tautologiche, bensì con figure simili retrostanti, rispetto alle quali quelle in primo piano sono ruotanti di non molti gradi - una simile rotazione, con quadrati in numero superiore, era già apparsa in precedenti lavori -, in misura sufficiente a far apparire la dualità delle figure. Questo dà, anzitutto, profondità alla composizione - azzardiamo a dire una "visibilità prospettica" -, ma dà anche movimento nella sua torsione, nella sua rotazione, e, infine, provoca una luminosità più complessa ponendosi la figura posteriore come una sorta di ombra. Ma nella sovrapposizione parziale delle figure possiamo anche cogliere una partenogenesi della forma e qui, a rimarcare il rigore e la continuità, linguistica e concettuale, del lavoro di Ciussi, possiamo applicare benissimo all'oggi quello che il compianto Marchiori diceva nel 1971: "Una forma ne genera un'altra, senza ricorrere tuttavia ad un modulo, buono per la produzione in serie"[3].

Inoltre, come non vedere, in questa "dualità", la logica fondata sul codice binario, costituito di due elementi (0 e 1), che sta alla base di tutta l'informatica contemporanea, cioè di buona parte della nostra vita? Segno, quindi, di un'attenzione, se vogliamo inconsapevole, alle invenzioni scientifiche e tecnologiche, che informano l'esistenza di tutto e di tutti e perciò anche dell'arte che non ha bisogno, per essere "attuale", di "adeguarsi" alla lettera, ovvero divenire arte computerizzata.

Nei lavori recenti di Ciussi il ritmo è lento, cadenzato; una calma irenica e ieratica pervade la superficie i cui diritti di bidimensionalità non vengono traditi dall'immissione del senso della profondità, così come il taglio non tradiva la superficie in Fontana, anzi la potenziava. Ma c'è di più. La piena maturità permette all'Artista di muoversi con grande libertà e duttilità, essendo oramai sicuro che la mobilità non è incertezza, ma al contrario definizione e decisione, in tal modo il colore - libero dalle rigide costrizioni normative del codice mondrianiano - può essere indifferentemente monocromo o più elaborato, come indifferente è la sovrapposizione delle forme che si presentano con colorazioni diverse, infatti possiamo avere il monocromo sopra il monocromo, il monocromo sul colore più elaborato e questo sul primo; e i limiti (i lati) delle figure geometriche possono essere perfettamente lineari, definiti sia dal solo colore che da una linea tirata con la riga, oppure possono anche essere liberamente "sfrangiati" senza che si abbia mutamento né nell'immagine né nel significato.

Se poi dalla pittura passiamo alle "sculture", vediamo in queste la stessa parallela evoluzione della pittura. Con il movimento ondulatorio in pittura avevamo le sculture sinuose con le forme ad onde; con le forme vettoriali a V abbiamo avuto delle strutture a tutto tondo la cui staticità era negata proprio dalla vettorialità intrecciata e incalzante per ogni direzione dei segni; ora la scultura si articola con quadrati e cubi di ferro e di alluminio che si sovrappongono[4] multipli in una sorta di equilibrio apparentemente instabile ma in realtà solido perché è la stessa forma del "quadrato" (o del "cubo") che dà senso di sicurezza e di equità, essendo simbolicamente il segno dell'equabilità e della perfezione.

Le affermazioni pittoriche di Ciussi non sono mai gridate, sono dette con voce sicura e pacata, infatti, se "semplici" sono le forme costruite con i loro quattro lati, "semplice" è anche la cromia, ottenuta con colori "sereni", come i gialli, i rossastri, i grigi, gli arancioni e mai, anche quando il colore è specificatamente più denso come il nero o il rosso vivo, si perde quel senso di virile compostezza e calma che arrivano a suscitare una nostalgica liricità, nella sua forza poetica. Sentimento, questo, che pervade tutta la composizione, dati il colore, il ritmo delle rotazioni delle figure su se stesse, o sulla propria immagine, e i percorsi degli accostamenti delle "coppie" di figure che si allineano, moltiplicandosi un po', sulla verticale o sull'orizzontale del quadro. È chiaro, quindi, come le opere di Ciussi degli ultimi anni recuperano appieno le ragioni dell'astrattismo, dal misticismo teosofico di Mondrian[5] ai punti più alti dell'astrattismo italiano, tra i quali, senza alcun dubbio, dobbiamo annoverare Carlo Ciussi.

Giorgio Bonomi
Perugia, 5 dicembre 2007

1 R. E. Krauss, *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*, edizione italiana a cura di E. Grazioli, Fazi Editore, Roma 2007.

2 Ibidem, pp. 13-14.

3 G. Marchiori, presentazione della mostra alla galleria Facchetti, Zurigo e Parigi 1971, ora in *Carlo Ciussi*, catalogo della mostra, Ex ghetto ebraico, Vittorio Veneto, 2007, cit., p. 13.

4 Qui possiamo usare le parole di F. Batacchi, in realtà riferite alla pittura ma adatte perfettamente anche alla scultura: "La formazione delle immagini avviene per superfetazione, accumuli, sovrapposizioni, non cancellature", in *Carlo Ciussi*, catalogo della mostra, Ex ghetto ebraico, Vittorio Veneto, 2007, cit., p. 21.

5 Se avviciniamo i lavori ultimi di Ciussi a quelli maturi di Mondrian (le figure ortogonali con i sei colori, blu, rosso, giallo, nero, bianco e grigio), possiamo, estendendo la similitudine, avvicinare anche le composizioni con i "vettori" alle "riduzioni" dell'Olandese che evidenziava le linee essenziali delle cattedrali, dei porti, ecc.

Palazzo dei Sette, Orvieto, 2008
Colonna, 1996, olio su tela, cm 300x45x45; *Colonna*, 1996, olio su tela, cm 230x35x35
Colonna, 1996, olio su tela, cm 230x35x35; *Colonna*, 1996, olio su tela, cm 230x35x35
Colonna, 1996, olio su tela, cm 210x35x35; *Colonna*, 1996, olio su tela, cm 165x35x35
Senza titolo, 2005, olio su tela, cm 140x250; *Senza titolo*, 2006, olio su tela, cm 280x130 >
Senza titolo, 2005, olio su tela, cm 170x200; *Senza titolo*, 2006, olio su tela, cm 280x130 >





Le risonanze cosmiche del probabile
nelle intermittenze mutevoli della pittura di Carlo Ciussi

"...Ciussi profondamente sa che il razionale è una chimera, sempre e soltanto un tentativo impossibile e soprattutto sa che nel suo ignorare s'infonda la creatività del suo sapere.
'La mia pittura', egli dice, 'è pensiero che si colora nella fantasia del mio non sapere, necessità che continuamente si rinnova in una precarietà irrisolvibile. Le mie tele sono puri eventi del mio mentale, ritmi d'interazioni e connessioni di energia del probabile, risonanze di un substrato cosmico conoscitivamente irraggiungibile'.
Egli pure sa che la natura cui oggi è d'uopo fare riferimento anche per inventare i colori non è la natura manifesta del macroscopico visibile che ci circonda, ma la natura naturante invisibile che solo si può scorgere con gli occhi degli strumenti e della mente, quella sempre precipite e incatturabile, eppure la sola reale, che porta dentro la lucentità di ogni colore ed è pensiero colorato nel suo nascere e nel suo svanire perché colorata è l'energia che la genera.
La natura naturante che sempre si disvela infigurabile per incessabili enigmi e sempre dilegua insondabile di là dai precari valicamenti umani nell'infinita concretezza del suo impenetrabile illimite.
La pittura di Ciussi è questo prodursi-prorompere di pura secretività di fantasia-pensiero, l'incomprimibile riversarsi dalla sua mente sulla tela di mutevoli intermittenze di energia che inconfondibilmente la segnano. Dirompente d'inquietudini nella vitalità incontenibile del suo fluire, il suo senso è il senso universo di una idea che divenendo forma nella visionarietà è accadimento parvente della dinamicità dello spaziotempo invisibile e vibrante disvelo di una interrogante illusione cosmica".

Vortici inarrestabili
d'ioni fluenti che guizzano
scintillanti pertiche luce
aggregano
in fulgide girandole
che s'inseguono
e lontanando svaniscono
tra gli iridi del cerebro.

Carlo Invernizzi
Morterone, 1990

Carlo Invernizzi. Natura Naturans, (Palazzo Trivulzio, Melzo, a cura di Claudio Cerritelli), catalogo della mostra, Milano, Libri Scheiwiller, 2002.

Palazzo dei Sette, Orvieto, 2008
Struttura a cinque elementi, 1996, olio su tela, cm 210x700; *Senza titolo*, 1994, olio su tela, cm 140x140





Carlo Ciussi, la pittura come urgenza ed emozione

(...) Ciussi presenta ancora a Milano alla Lorenzelli Arte, nel febbraio 1997, una mostra in cui le opere tridimensionali, anche se numericamente inferiori ai quadri, costituiscono una parte di grande rilievo. Oltre a un gruppo di quattro colonne tutte alte due metri e trenta e situate nella prima sala della galleria, è in particolare nella seconda che si allunga la grande *Struttura a cinque elementi* appositamente pensata per questo ambiente. Il lavoro, di sette metri di lunghezza e due metri e dieci di altezza, è per l'appunto costituito da cinque pannelli concatenati e disposti lungo una traiettoria leggermente mossa.
La struttura conferma quell'interesse che ho indicato verso una estensione della superficie, in una direzione che la rende indipendente dalla parete. (...) L'abbandono del muro, messo in atto da Ciussi, è prima di tutto effettuato nel convincimento di una potenzialità della pittura a essere se stessa anche in situazioni anomale. Tanto da suggerire delle ulteriori occasioni per il proprio accadimento. Ed è questo accadere della pittura che si avverte di fronte alla *Struttura a cinque elementi*, un accadere forte, coinvolgente, ritmato dal segno e dall'articolazione dei pannelli.
In questi ultimi due anni, con una accentuazione progressiva, si può notare un leggero cambiamento, non tanto nella struttura segnica, nella sua organizzazione che rimane sostanzialmente quella, ma nel modo di essere del segno stesso. Se prendiamo a esempio due tele del 1996, come *Senza titolo* di duecentodieci per duecentosessanta e *Senza titolo* di centocinquanta per centocinquanta, le linee appaiono meno morbide, spesso si sono fatte taglienti, è il tracciato nel suo complesso a essere più scarno. Questa maggiore sobrietà è evidente e rende ancora più palpabile quell'energia interna che qui si traduce in una pura attività segnica.
Emerge, forse anche con maggiore chiarezza, quella componente più profondamente riposta, ma proprio per questo centrale nell'opera di Ciussi, che è il tempo. Il tempo visto come accadimento incessante, condiviso e inteso nella sua processualità, identificato anzi con il cambiamento. È negli slittamenti del lavoro, nelle modificazioni, nelle trasformazioni, che il tempo diviene la dimensione del vissuto. La coscienza di continuamente accadere e continuamente cambiare, produce quell'inquietudine che è tanto del lavoro quanto dell'artista. L'aspetto dinamico, sempre così evidente, è la conseguenza visiva di impulsi e slanci che sono connaturati al sentire di Ciussi. Il tempo non è da rintracciare in modo convenzionale nella ritmicità delle scansioni segniche, in queste è semmai una temporalità strumentale ad agire. Ciò a cui mi riferisco è invece il tempo nella sua qualità di senso originario, dal quale derivano tutti gli altri sensi, un vissuto intenso che in Ciussi diviene emozione e necessità di agire. I singoli atti, le più prolungate azioni, sono quindi tutti riconducibili a quel vissuto che chiamiamo tempo e del quale è qui avvertito tutto lo spessore. Vorrei dire che quanto accade nella pittura e nella scultura di Ciussi è espressione di questo stesso accadere, dove il tempo vissuto si fa opera e senso dell'opera.

Giovanni Maria Accame

Carlo Ciussi. La pittura come urgenza ed emozione, (Civico Museo Revoltella, Trieste, a cura di Giovanni Maria Accame, Maria Masau Dan), catalogo della mostra, Milano, Edizioni Charta, 1997.

Senza titolo, 1996, olio su tela, cm 160x114x20

Il segno come misura del mondo

(...) Ciussi si serve di modelli in legno o cartone che muove rapidamente sulla superficie, con un senso di immediata ricerca di cadenze e di accordi. I segni risultano differenziati a seconda dell'esigenza di marcarli o di alleggerirli, di sdoppiarli o di lasciarli vivere nella loro pura presenza. Il loro percorso è variabile: possono agire dentro uno spazio rigoroso e misurato oppure riconoscersi in un contesto dispersivo di umori pittorici, possono essere limpidi o offuscati, statici o dinamici, macroscopici o giocati su piccole dimensioni.
(...) L'uso di tecniche miste consente al segno di marcare la superficie con diverse consistenze, alternando alla precisione della linea il piacere della sbavatura, del tratto indefinito, ricco di umori che nascono durante l'esperienza irripetibile dell'esecuzione.
C'è un implicito "elogio della mano" ... che rivela le qualità, del resto a tutti note, di Ciussi pittore e disegnatore, capace di attraversare con disinvoltura le diverse temperature del colore con misure ossessive quanto essenziali.
(...) Ciussi si rende conto che la visione pittorica deve essere indeterminata ma anche fedele allo spazio di azione prescelto, una visione incentrata sulla continua esplorazione dell'armonia spaziale, intesa come sistema di trasformazioni che non ha una soluzione univoca ma agisce come un insieme simultaneo di possibilità. (...) Ciussi trasforma il senso del limite in una strategia che continuamente rinnova le possibilità della pittura di aprire nuove azioni, ulteriori eventi percettivi, situazioni dove colore e segno costruiscono un sistema di rispondenze irripetibili, anche quando danno l'impressione di ripercorrere uno schema spaziale già attuato.
(...) Ogni segno rivela il tempo dell'esistenza, l'inquietudine del vivere, il senso delle trasformazioni mentali ed emotive dell'artista, in perpetuo divenire di fronte alle cose, capace di farne materia palpitante per il linguaggio della pittura. (...) Ciussi ci parla di atmosfere cromatiche che alludono, senza mai essere naturalistiche o descrittive, all'intensità luminosa del giorno e della notte, ai percorsi del pensiero dentro il labirinto dello spazio, agli smarrimenti della ragione di fronte ai piaceri e alle sofferenze che l'artista prova nel suo quotidiano esistere.
C'è infatti uno straordinario legame con la vita in questo poema di linee scattanti che percuote lo spazio, lo attraversa da ogni lato, si stacca e si ricongiunge d'un soffio, reagisce alla staticità, si oppone al vuoto mettendosi ogni volta in azione come se fosse la prima volta, il primo volo possibile. I ritmi si accentuano, gli angoli si fanno sempre più acuti, i colori passano dal candore all'offuscamento, le interferenze scuotono ogni prevedibile equilibrio, tutto è in divenire in questo fluire del segno come misura del mondo. In questo processo di invenzione Ciussi sogna un'arte purificata dal rumore dell'attualità, un'arte che non ha spazio né tempo, essendo un'unità totale di pensiero e di azione.
È questa la semplice verità che l'artista affida ai suoi lettori, la dimostrazione che l'atto pittorico è sempre possibile, non ha stagioni prefissate, è ogni volta pronto ad attraversare la precarietà del presente dialogando con la storia, in grado di recitare un ruolo indiscusso anche nel prossimo secolo, con quell'energia intatta che lo ha portato ad essere fino ad oggi uno degli strumenti più puri dell'immaginazione.

Claudio Cerritelli

Claudio Cerritelli, *Carlo Ciussi*, Pordenone, Rex Built, Electrolux Zanussi Italia Spa, 1999.

Palazzo dei Sette, Orvieto, 2008





Sequenze di instabili equilibri

(...) Saremmo tentati di riconoscere, all'interno della recente attività di Ciussi, due tipologie abbastanza facilmente disgiungibili, una fondata sulla sagoma del quadrato e sulle sue variazioni nello spazio, l'altra sulle forme di rettangoli allungati, che si dispongono nel senso della verticalità per assumere più immediatamente il valore e il ritmo di una forma di scrittura che si dipana nello spazio.
In realtà, pensando alle origini della nuova produzione dell'artista, possiamo trovare un legame con quel segno di costruzione spaziale, ma fortemente frammentato, che costituiva il motivo ricorrente nei suoi lavori della seconda metà degli anni Novanta, fino a portare la pittura a invadere lo spazio concreto. Quel prendere corpo del segno, come possibilità di un nuovo ordine strutturale, dopo le fasi vibranti e dinamiche dell'opera di Ciussi degli anni precedenti, quando egli era andato decisamente allontanandosi da ipotesi geometriche compiute, corrisponde ora al bisogno di tornare a una solidità, che non è della geometria come opzione chiusa, definita, ma di una forma che si fa segno e quindi quasi scrittura. Semplificando, egli trova un nuovo vocabolario, o una nuova grammatica, mediante la quale dallo spazio fisicamente multidimensionale delle installazioni di una pittura che tentava le possibilità della colonna e del paravento, senza per questo diventare forma decorativa, ritorna allo spazio circoscritto, ma idealmente infinito, della superficie pittorica. Sul fondo unitario, ma mai unidimensionale, come di certa ascetica monocromia, il segno si struttura soprattutto in sequenza, come una scrittura appunto, che non è e non può essere univoca e monotona, ma è soggetta a pause, accenti, sviluppi imprevedibili. Si cerca un senso di lettura, di svolgimento, e lo si individua secondo processi che sono dettati dal formato, dalla disposizione della tela, dalla sequenza delle forme. Il sistema in cui queste si strutturano è sostanzialmente binario, prevedendo una successione di toni alti e bassi, di allusioni a una scansione di piani, a lievi rotazioni che lasciano emergere uno stato iniziale e un suo svolgimento, oltre che dare vita a forme principali e ombre. Per questi diversi motivi combinatori si potrebbero individuare valori simbolici o metaforici che riguardano le forme primarie del pensiero, nel rapporto fra realtà e apparenza o fra fisicità e immaterialità, come fra luce e buio, che accompagnano il principio duale nella sua manifestazione a livello razionale o irrazionale. La necessità di attenersi al visivo e al tentativo di comprensione della definizione del linguaggio, piuttosto che provarsi in una sua interpretazione puntuale ... ci offre l'analogia con altre grammatiche, che altrettanto si fondano nel dialogo tra toni e pause, nella variazione del tema, come è quello musicale, ed è forse per questa via che gli instabili equilibri geometrici della recente produzione pittorica di Ciussi mi sembra possano trovare familiarità con certe soluzioni tentate da Melotti, nell'elaborazione di un linguaggio che si situasse oltre i codici dell'immediato visibile. Per questo le sue geometrie e le sue forme dinamiche non sono riconducibili a una motivazione formale e geometrizzante in termini astratti e assoluti, rimanendo oggi come allusione a un secondo grado dell'immagine, che ci dice di un rapporto fra l'ordine e la variabile della forma.

Francesco Tedeschi

Carlo Ciussi. Sequenze di instabili equilibri, (A arte Studio Invernizzi, Milano; Lorenzelli Arte, Milano; Palazzo Isimbardi, Milano, a cura di Francesco Tedeschi), catalogo della mostra, Milano, 2005.

Palazzo dei Sette, Orvieto, 2008



Carlo Ciussi: immagini alle radici del sentire

(...) Identità definitoria della costruzione stessa, articolazione di una materia nella quale il vuoto è concrezione solida di istanti di vita, ispessimento progressivo e inevitabile di un divenire che inghiotte la forma stessa in oscillazioni continue, più o meno intense ma costantemente asserite. La presenza stessa della forma plastica vive delle sue pause e interruzioni, dei silenzi e delle discontinuità, ordinati secondo parallelismi e scarti, nei quali si muove ed articola una specie di spazialità della coscienza: in questi momenti di sospensione, si avverte con forza il respiro quasi regolare dell'immagine, che oltre le proprie definizioni e determinazioni ci richiama ad una relazione primaria con la nostra consapevolezza, sensoria più che sensuale, in certo senso empatica, del mutare del tutto. Un colore non tanto scelto e applicato, quanto propriamente e intimamente vissuto da Ciussi, come materia in divenire, non semplice elemento compositivo o simbolico, ma esso stesso realtà di una modificazione permanente del vedere e dell'essere, oltre le contingenze di una sensualità epidermica, in un affondo continuo alle radici remote del sentire. In queste tele, che affermano la propria intenzionale polidimensionalità di piani sovrapposti in articolazione, la volontà di esplorazione di uno spazio di esperienza esteso e moltiplicato, lo stratificarsi stesso di cromie differenti e distanti si coniuga infatti con un senso profondo di lacerazione, nei graffi come ferite nella compostezza e continuità della forma, che dal di dentro la accende di inaspettati, intensi abissi. Nonostante il serrato e assertivo progredire di figure e spazi, non sfugge al lettore attento dell'opera di Ciussi questo aspetto in certo senso tragico dei suoi recenti lavori; ma di una tragicità propria della ciclicità del nostro stesso essere, potente e fragile, sospeso tra il vivere e il morire e destinato a confrontarsi continuamente con una storia cosmica nelle variazioni impercettibili del tempo universale. Sembrerebbe proprio questo il senso riposto di queste infinite sequenze di monadi uguali e non identiche, che ci si presentano come una registrazione di istanti e scarti dell'essere, tra segni e pause, grafemi muti e vibranti di un colore che è corpo vivente, atomi di un vissuto oltre la storia.
Nel rapporto diretto con queste opere, che ci si presentano nella loro identità di immagini specchio del nostro divenire, che ci invade senza bisogno di mediazioni intellettualistiche, ma è come veicolato da una specie di consustanziale entropico richiamo, cercato, voluto dall'artista, sembra di trovarsi davanti a dei fossili ancora *in fieri* della coscienza del genere umano, tracce di un pensiero che si fa nel creare, segni di un passaggio attraverso il divenire della materialità universale, di cui il lavoro di Ciussi ricompone ossessivamente e drammaticamente, quanto poeticamente, l'inevitabilità.

Francesca Pola

Carlo Ciussi: immagini alle radici del sentire, da "Juliet", (Trieste), n. 125, dicembre 2005 - gennaio 2006, pp. 56-57.

< *Senza titolo*, 2005, olio su tela, cm 170x120; *Senza titolo*, 2003, olio su tela, cm 170x110
< *Senza titolo*, 2005, olio su tela, cm 200x160; *Senza titolo*, 2005, olio su tela, cm 200x160
Senza titolo, 2005, olio su tela cm 76x33; *Senza titolo*, 2005, olio su tela, cm 76x33 >
Senza titolo, 2005, olio su tela, cm 200x160; *Senza titolo*, 2004, olio su tela, cm 145x50 >

Navigatore senza scali sul mare della ricerca

(...) Ma gli anni '90 annunciano una nuova virata: fine della linea curva, è il momento delle spezzate. Fino al sorgere del secolo Ciussi indaga un'altra dimensione. Forse memore di alcune folgoranti intuizioni di Mario Deluigi, suo primo maestro veneziano, si avventura nello spessore spaziale sovrapponendo triangoli, evidenziandone alcuni lati e - come nei lavori di cinque lustri addietro - lasciando traccia dell'intero procedimento.
Ne scaturiscono canti sospesi d'indicibile forza e levità, logica e mistero: termini opposti, che magicamente si fondono in un raggiunto e intoccabile equilibrio. E giungiamo ai percorsi più recenti, già suddivisi in due sentieri e formalmente lontani rispetto a quelli appena citati. Assistiamo a un ritorno della forma piana, che sfrutta l'esperienza plastico-spaziale ritagliando rettangoli da una superficie monocroma, ma vibrante, e spostandoli per evidenziare il vuoto di luce lasciato dalle loro forme sui fondali.
È il gioco intelligente di Fontana, tradotto in vera pittura. Infine, come a chiudere il cerchio (in realtà, a quadrarlo), assistiamo al grande ritorno dei quadrati che ora subiscono una metamorfosi.
Ieri, forme rigide usate per creare scacchiere, tessere musive ordinate con metodo per ordire trame e reti in cui cadeva catturata l'illusione di un continuo divenire. Oggi, luoghi in cui si crogiolano energie cromatiche che appartengono alla ragione per cui ha ancora un senso dipingere nell'epoca dell'elettronica: creare figure indicibili, inesistenti e perciò comunicabili esclusivamente tramite vettori di poesia. La mostra si chiude con una piccola tela verticale, in cui i quadrati si fondono, quasi a formare un totem plastico.
È il richiamo della foresta (la scultura).

Franco Batacchi

Carlo Ciussi, (Ex ghetto ebraico, Vittorio Veneto, a cura di Mario Da Re), catalogo della mostra, Vittorio Veneto, VenetoArte - Galleria "La Torre" Arte Contemporanea, 2007.

Palazzo dei Sette, Orvieto, 2008
Senza titolo, 2007, olio su tela, cm 110x180; *Senza titolo*, 2007, olio su tela, cm 100x200 >

Forme della memoria

(...) Non meno conseguente, rigorosa e ampia la traiettoria della pittura di Carlo Ciussi. Dalla metà degli anni Sessanta egli ha individuato, sperimentato e perfezionato alcune figure in grado di governare il deciso espressionismo entro una struttura sorvegliata e sicura. Il modulo quadrato con cui, da tempo, organizza la dimensione, il formato e i temi della sua pittura è il luogo geometrico entro cui si condensa ogni possibile complessità del motivo e, al tempo stesso, una figura reiterabile.
Nel corso degli anni il modulo è stato a lungo studiato nelle sue possibili configurazioni, entrando di volta in volta in rapporto con la sagoma dei dipinti, con l'articolazione dello spazio illusionistico generato dai piani di colore e, prosecuzione logica e coerente, con lo spazio reale dell'esperienza scultorea.
Certo, possiamo osservare come la figura per eccellenza della norma pittorica di Ciussi si sia nel tempo dischiusa. Deposto il ruolo originario di criterio e limite, essa ha conseguito un'ammirevole leggerezza di tessitura decorativa. È il tentativo, che riteniamo riuscito, di opporsi ad ogni esito visivo rigidamente programmato, come alla forzata verifica di un teorema figurativo.
La pittura rivendica, per tale via, il diritto alla piacevolezza dell'arabesco fluido, della linea serpentinata o della trama spezzata, del senso evocativo e pulsante del colore. Ma tale esito non è il prodotto del libero sfrenamento delle energie o un'incontrollata pulsione primaria. È invece il frutto della licenza che talvolta concediamo alla nozione di limite che è in ciascuno di noi, e all'insofferenza che essa produce.
La regola, qualunque essa sia, impone infatti una misura: circoscrive ed analizza, quando invece il piacere nostro non vorrebbe misure né confini, né è disposto alle cognizioni esatte intorno a ciò che amiamo. "Ma basta che l'uomo abbia veduto la misura di una cosa ancorché smisurata, basta che sia giunto a conoscerne le parti, o a congetturarle secondo le regole della ragione; quella cosa immediatamente gli par piccolissima, gli diviene insufficiente, ed egli ne rimane scontentissimo" (G. Leopardi, *Zibaldone*, 247, 1820-1832). Questa insoddisfazione è la condizione aurorale della pittura, l'energia stessa del suo formidabile ed incessante prodursi; è inscritta nella memoria di chi questo mestiere esercita: non trova compimento né risoluzione nell'evento, sfidando il destino d'una ripetizione coatta, che diviene la forma stessa della continuità.

Alessandro Del Puppo

Carlo Ciussi Michael Goldberg Paolo Patelli. Plurima 35°, (Galleria Plurima, Udine, catalogo della mostra) Udine, 2007.

Palazzo dei Sette, Orvieto, 2008
< *Senza titolo*, 2007, olio su tela, cm 51x193; *Senza titolo*, 2007, olio su tela, cm 51x193
< *Senza titolo*, 2006, olio su tela, cm 130x120; *Senza titolo*, 2007, olio su tela, cm 90x100

