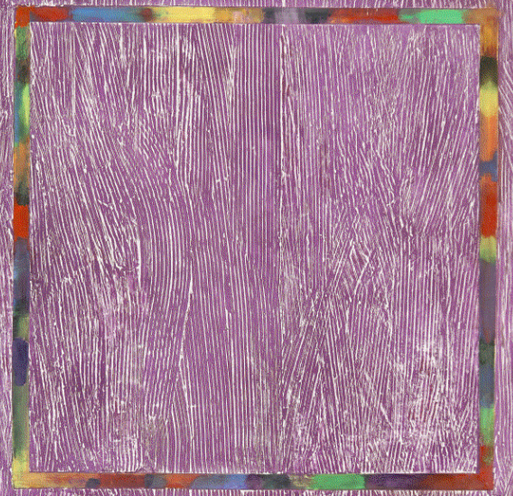
20.00 €

CLAUDIO CERRITELLI

CARLO CIUSSI



CARLO CIUSSI

ESTRATTO DEL CATALOGO

CARLO CIUSSI

GEOMETRIE DEL DIVENIRE

a cura di Claudio Cerritelli

Fondazione
ABBAZIA
di
ROSAZZO

Questo volume è stato pubblicato in occasione della mostra
Carlo Ciussi. Geometrie del divenire
a cura di Claudio Cerritelli
Abbazia di Rosazzo, Manzano
24 settembre - 11 dicembre 2011

La mostra è stata promossa dalla Fondazione Abbazia di Rosazzo
e realizzata in collaborazione con A arte Studio Invernizzi, Milano

Coordinamento editoriale
Epicarmo Invernizzi, Milano

Redazione
Tiziana Invernizzi, Milano

Progetto grafico
Carolina Salis, Milano

Traduzioni
Stephan Oswald, Bologna

Fotografie
Bruno Bani, Milano; Alessandro Beltrame, Manzano; Sergio Griffini, Milano

Fotolito
Graphic & Digital Project s.r.l., Milano

Stampa
Grafiche Filacorda, Udine

© 2011 Fondazione Abbazia di Rosazzo, Manzano
© 2011 Carlo Ciussi

Tutti i diritti riservati
Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti

Si ringraziano coloro che hanno contribuito alla realizzazione di questa mostra e di questo volume, in particolare Maria Agosto, Lucio Calzavara, Paola Fenini, Aurélie Fontan, Sergio Griffini, Mario Noselli, Monica Temporiti, Denise Trevisiol e tutti coloro che hanno voluto mantenere l'anonimato

Copertina
Senza titolo, 2011
olio e tecnica mista su tela, 120x100 cm

Sommario

Mons. Igino Schiff
9 Introduzione

Giuliano Pavan
11 Carlo Ciussi. Coerenza del rigore pittorico
Carlo Ciussi. Kohärentes malerisches Streben

Claudio Cerritelli
13 Geometrie del divenire

29 Iconografie

Claudio Cerritelli
69 Geometrien des Werdens

85 Iconografie

121 Note biografiche

129 Bibliografia

Introduzione

Una sequenza di geometrie, sempre uguali e allo stesso tempo diverse… spazi, forme, colori e suggestioni sempre nuove: così appaiono e questo suscitano, al primo impatto, le opere di Carlo Ciussi.
Opere che incuriosiscono e suscitano domande. E le risposte indefinite, appena accennate, lasciate al fruitore di tali opere. Le parole di critici attenti sembrano sottolineare, pur in modi diversi, questi aspetti: Claudio Cerritelli coglie in lui "(…) il segno come misura del mondo", per Lorenzo Mango egli è "(…) alla ricerca dell'anima dell'arte", per Franco Batacchi egli è un "(…) navigatore senza scali sul mare della ricerca" e a Francesco Tedeschi le sue opere appaiono come una "(…) sequenza di instabili equilibri"…
Va apprezzato questo avventurarsi per vie nuove e nuovi orizzonti, una ricerca insolita… e piace che tali opere possano essere esposte qui a Rosazzo, in Abbazia.
Di certo un'Abbazia richiama alla memoria il passato, un passato secolare. Ma è anche vero che lo spirito di un'Abbazia è rivolto al futuro, al nuovo e al bello che ancora deve compiersi, in sintonia con l'attesa cristiana di "nuovi cieli e nuova terra".
E l'arte è novità e desiderio che spinge su sentieri non ancora percorsi.
Gratitudine pertanto all'artista Carlo Ciussi, agli organizzatori e sostenitori della mostra d'arte e un benvenuto a quanti vorranno fruire di questa opportunità, nello splendido scenario di questa nostra Abbazia di Rosazzo.

Geometrische Sequenzen, immer gleich und doch immer anders… immer neue Räume, Formen, Farben und Suggestionen: so stellen sich beim ersten Eindruck die Werke Carlo Ciussis dar und diese Wirkung üben sie aus.
Es sind Werke, die neugierig machen und Fragen provozieren. Und die unbestimmten, nur angedeuteten Antworten bleiben dem Betrachter dieser Arbeiten überlassen. Die Kommentare bekannter Kritiker scheinen, wenn auch auf verschiedene Weise, diese Aspekte zu betonen: Claudio Cerritelli erkennt in ihnen „das Zeichen als Maß der Welt…", für Lorenzo Mango ist er „auf der Suche nach der Seele der Kunst…", für Franco Batacchi ist er ein „Seefahrer ohne Hafen auf dem Meer der künstlerischen Suche" und Franco Tedeschi erscheinen seine Arbeiten wie eine „Sequenz von instabilen Gleichgewichten".
Diese Erforschung neuer Wege und neuer Horizonte, diese außergewöhnliche künstlerische Suche verdient Anerkennung… und daher ist es eine Freude, dass diese Werke hier in Rosazzo, in der Abtei gezeigt werden können.
Eine Abtei lenkt ohne Frage den Blick die Vergangenheit, eine vielhundertjährige Geschichte. Umgekehrt ist aber auch so, dass der Geist einer Abtei in die Zukunft gerichtet ist, auf das Neue und das Schöne, das sich noch ereignen soll, gemäß der christlichen Hoffnung auf „einen neuen Himmel und eine neue Erde".
Kunst ist das Neue und die Sehnsucht nach ungebahnten Wegen.
Wir danken dem Künstler Carlo Ciussi, den Organisatoren und Unterstützern dieser Kunstausstellung und heißen alle willkommen, die vor dem eindrucksvollen Hintergrund der Abtei von Rosazzo diese Gelegenheit wahrnehmen wollen.

Mons. Igino Schiff
Presidente della Fondazione Abbazia di Rosazzo

Manifestazione effettuata
con il contributo della
Regione Autonoma Friuli Venezia Giulia

Provincia di Udine
Provincie di Udine

Comune di Manzano

Comune di Corno di Rosazzo

Comune di San Giovanni al Natisone

Comune di Remanzacco

con il sostegno di

FONDAZIONE CRUP

Banca Popolare di Vicenza

Palma

Calligaris

Banca di Cividale

GENERALI Assicurazioni Generali
AGENZIA PRINCIPALE DI MANZANO

daytona

BANCA MANZANO

PIUSSI

LINEA FABBRICA

ILCAM

ebbilling

COLUSSA
GALLERIA D'ARTE
UDINE

Carlo Ciussi. Coerenza del rigore pittorico

È con grande piacere che l'Abbazia di Rosazzo accoglie nei suoi rinnovati spazi espositivi questo grande artista friulano, protagonista dell'arte astratta italiana del dopoguerra, tanto schivo e taciturno quanto coerente e determinato.
Tutto nella sua pittura legata a forme geometriche ci parla di quadrati, rettangoli, linee rette e incrociate con infiniti slanci che guardano 'oltre'. Un infinito non certo sconosciuto e misterioso ma che lascia intendere invece incontri e congiunzioni che possono determinare nuove visioni. Vogliamo pensare alle sue forme come a immagini che vivono secondo intuizioni logiche e fantasiose legate fra loro da rapporti proporzionali.
Ci auguriamo quindi che le opere esposte, frutto della sua ricerca degli ultimi dieci anni, possano esaltare i nuovi spazi espositivi e rendere quindi giusto riconoscimento a questo grande artista nostro conterraneo.

Carlo Ciussi. Kohärentes malerisches Streben

Es ist eine große Freude für die Abtei von Rosazzo, in ihren frisch renovierten Ausstellungsräumen diesen bedeutenden Künstler aus dem Friaul zu beherbergen, eine bedeutende Figur der abstrakten Kunst im Nachkriegsitalien, ebenso spröde und wortkarg wie kohärent und entschlossen.
In seiner an geometrischen Formen orientierten Malerei spricht alles von Quadraten, Rechtecken, Geraden und Überschneidungen, die mit unerschöpflichem Drang über sich selbst hinausschauen. Eine Grenzenlosigkeit, die keineswegs unbekannt und geheimnisvoll ist, sondern Begegnungen und Konstellationen erahnen lässt, die neue Visionen wachrufen.
Seine Formen erscheinen wie Bilder, die ihr Leben logischen und zugleich phantasievollen Intuitionen verdanken, deren Verbindung durch proportionale Beziehungen bestimmt ist.
Es steht zu wünschen, dass die ausgestellten Werke Ciussis aus den letzten zehn Jahren den neuen Ausstellungsräumen Glanz verleihen und damit eine verdiente Anerkennung dieses bedeutenden Künstlers aus unserer Region darstellen.

Giuliano Pavan

Claudio Cerritelli
Geometrie del divenire
Percorsi interpretativi della pittura di Carlo Ciussi (1964-2011)

Dopo avere esaurito gli istinti 'informali' della materia, Carlo Ciussi inizia intorno al 1964 a considerare la superficie pittorica come un reticolo strutturale che pone in evidenza segni, colori e valori luminosi strutturati nella costante allusione geometrica.
Nelle opere presentate alla Biennale di Venezia di quell'anno si avverte il senso di un diverso orientamento, soprattutto la ricerca di una misura rigorosa delle forme, di un'atmosfera controllata, non più disposta a farsi carico dei mutevoli umori espressivi emersi in precedenza.
Le forme sono sottoposte ad un processo di tessitura che conquista volta per volta ritmi giocati sull'incrocio tra linea e campitura cromatica, tra gesto e reticolo lineare, tra simbolo grafico e spazio costruito come una quadrettatura instabile, animata da diversi punti di ancoraggio.
L'artista rinuncia al referente del titolo, i segni sono totalmente immersi nel perimetro della pittura, si articolano nel campo fenomenico della superficie senza rimandare ad altro che al proprio interno fluire.
L'immagine diventa essenziale sia dal punto di vista segnico sia da quello cromatico, si affida a strutture in bilico dove l'impulso geometrico si congiunge al palpito della materia suggerendo un senso di apertura, l'idea di uno spazio non finito, allusivo, affiorante.
Le forme pure non sono mai formule asettiche ma elementi per attivare un equilibrio sempre diverso tra l'energia compositiva e la scrittura del segno, talvolta estensiva ma sempre capillare, capace di mantenere un'unità di fondo pur nell'evento della disseminazione.
L'uso della geometria è legato alla dimensione del vissuto, si serve di forme sintetiche per indicare percorsi fisici e mentali dove non esistono le certezze dei codici aniconici, piuttosto misure di cui è necessario verificare i confini ad ogni istante, immagine dopo immagine.
Infatti, la costruzione geometrica non risponde solo al bisogno di porre ordine nel caos primigenio delle forme, ma al desiderio di cercare un sentimento dello spazio che vuole essere poetico, lirico, carico di fantasia.
Quello di Ciussi è dunque un pensiero geometrico fatto di accertamenti e di continue variazioni, un esercizio compositivo per nulla scontato, un esperimento dove è importante captare spazi indefiniti seguendo orientamenti che si precisano volta per volta, anche quando sembrano ripetere schemi già sperimentati.
Nel corso dei secondi anni Sessanta quest'atteggiamento si chiarisce e si rafforza nella coscienza che ogni vibrazione cromatica deve ricondursi alla limpida organizzazione della superficie come sistema di modificazioni strutturali. Osserviamo non solo quadrettature e reticoli ma quadrati realizzati in modi differenti, disegnati, dipinti, rigorosamente autonomi o in relazione tra di loro, sovrapposti e compresenti, equilibrati anche quando oscillano e ruotano nello spazio sospinti dalle fantasie della mente.
Talvolta, gli angoli del quadrato sono curvi, ammorbiditi come se dovessero attenuare il contrasto tra gli spigoli e il vuoto circostante, accentuando il senso di appartenenza del canone geometrico al campo di percezione fluttuante che la pittura sollecita come luogo di sottili modificazioni.
Registrare le mutazioni della forma primaria significa porre l'atto del dipingere sul piano della riflessione conoscitiva, in tal senso Ciussi interroga le possibilità della geometria di sconfinare oltre se stessa, analizza le regole compositive nella loro continuità storica, considera la storia della pittura lungo un arco temporale non limitato alla contemporaneità.
Si tratta, infatti, di immaginare nella loro compresenza esempi antichi e contemporanei (dal Rinascimento al Neoplasticismo), verificando la persistenza di una linea di pensiero razionale e immaginativo che dai grandi modelli del passato si sviluppa sul piano dell'attualità.

Non a caso, indicando il valore di questa consapevolezza costruita sul doppio filo del passato e del presente, Lara Vinca Masini (1974) parla di "un'analisi storica sulla geometria (le tarsie dal romanico a Piero della Francesca…) condotta ad un livello di progettualità grafica".
Una serie di lavori dedicati alla relazione tra il quadrato e la circonferenza pone in evidenza la volontà di indagare il loro rapporto dinamico attraverso la scelta di scomporre le forme primarie per fare affiorare solo alcune parti, frammenti di geometrie che evocano l'immagine totale.
In alcuni casi, la forma del supporto è circolare, tuttavia continua ad evocare il riferimento al quadrato, nel senso che il cerchio viene inserito nel campo monocromo di un pannello analogo alla misura del quadro.
In questo doppio perimetro nascono molteplici apparizioni geometriche, dettagli, sezioni di cerchi, intersecazioni, giochi curvilinei considerati come elementi essenziali su cui lo sguardo agisce alla ricerca di un equilibrato rapporto tra le varie componenti cromatiche.
Prendendo in considerazione questa fase di Ciussi alcuni critici precisano la portata dei riferimenti storici, Francesco Vincitorio (1966) parla di "una ricerca che risale come matrice ai pitagorici e, per l'arte moderna, a Mondrian", ma anche alle fonti umanistiche come aspirazione al principio etico dell'armonia. D'altro lato, nel corso di diversi interventi Giuseppe Marchiori (1966-1973) vede in Kandinskij e Mondrian gli esempi capaci di infrangere i canoni tradizionali, ad essi va aggiunto il ruolo del Bauhaus come modello di democrazia culturale. Per non parlare della considerazione per l'esperienza poetica di Licini o l'esigenza di ribadire il legame con la lezione di Bill, fino a spingersi a considerare anche il valore della pittura degli americani, da Newman a Noland.
Tra gli altri apporti critici, Gillo Dorfles (1968) sottolinea le affinità e le differenze rispetto ad Albers, Vordemberger e Delaunay, mentre Marco Valsecchi (1969) ribadisce la centralità di Mondrian e, dunque, la necessità di una pittura che "sia realtà di se stessa". Suprematismo, Neoplasticismo e incidenza pittorica di artisti diversi come Albers e Schlemmer sono richiamati da Aldo Passoni (1971) come un "lungo ponte tra passato e avvenire senza aver minimamente accettato le lusinghe di un'arte tecnologica".
La complessa rete dei referenti storici individuati dalla critica si accresce indicando altri fondamenti dell'arte di Ciussi, per esempio ragionando sui suoi assunti razionali, Gianni Contessi (1972) cita le "forme decisive" di Malevič e la strutturalità cromatica di Mondrian, mentre Leonardo Sinisgalli (1973) indica le "sue capacità timbriche, che ricordano Braque e Balla insieme".
Charles Spencer (1974) riconosce che "le notevoli conquiste di Ciussi possono essere allineate nella traiettoria ideale che comprende Mondrian e Max Bill, i due grandi maestri dell'astrattismo geometrico. Ciussi sostiene il confronto perché la sua voce individuale e la sua esperienza emergono sicure e genuine".
Il carattere di queste radici culturali e la scelta di adottare precise strutture linguistiche nell'ambito della linea aniconica dell'arte contemporanea sollecita quella che Giulio Carlo Argan (1968) definisce come "una misura del mondo che si è istituita e sviluppata nella pittura e che soltanto la pittura può dare".
Il gioco dei riferimenti si rafforza e si diversifica a seconda dei punti di vista, come se si trattasse di un coro a più voci che ripercorre gli stessi motivi con orientamenti differenti, con lo sforzo di cogliere il cuore e la logica della visione pittorica, al di là di tutte le formule critiche.

Il lavoro di Ciussi giunge verso la soglia degli anni Settanta con un'apertura di sguardo non compromesso con le modalità retoriche dell'astrattismo ma proiettata a far valere la libertà della fantasia geometrica rispetto alle ideologie e ai prodotti conclamati dell'attualità.
Il dinamismo dei rapporti tra il quadrato e il cerchio si attenua, i perimetri lineari si amplificano passando dall'andamento sinuoso a quello orizzontale e diagonale, di conseguenza cresce l'interesse verso le fasce rettangolari intese come bande cromatiche che variano in relazione agli equilibri per la maggior parte asimmetrici.

Tra il 1970 e il 1974 questa problematica espressiva mostra con limpidezza i termini della propria volontà di indagare le strutture del colore come campi sensoriali dove l'atto percettivo prolunga il suo tempo di lettura.
Questo avviene non tanto per la complessità formale dell'immagine, quanto per la sospensione illimitata delle zone che essa delimita ma non limita nella loro espansività luminosa.
La configurazione astratta stimola un processo di lettura dai tempi prolungati, anche perché viene sostenuta dalla dialettica della figura e del fondo, della luce e dell'ombra, del positivo e del negativo, senza tuttavia che sia il meccanismo ottico della reversibilità a dominare lo spazio a svantaggio del valore lirico della pittura, dell'incanto del colore.
In tal senso, Ciussi trasforma la tensione analitica del dipingere in un impulso immaginativo che va oltre la riflessione concettuale per porsi sempre come fatto emozionale, capace di suscitare lo sguardo dell'oltre.
Le grandi campiture di verde, azzurro, rosso, blu, persino il contrasto tra il nero e ciò che sta intorno, indicano che il colore agisce in relazione a se stesso e che gli incastri spaziali hanno una precisione specifica ma - soprattutto - giocano sulla possibilità di coinvolgere la parete con la forza della loro energia luminosa.
Ciò si verifica anche quando l'immagine è apparentemente bloccata in una struttura costruita sulla fissità e sulla proporzione simmetrica, quasi si trattasse di una icona intoccabile che non ammette turbamenti.
Una questione che emerge nella considerazione del contesto artistico di questi primi anni Settanta è il rapporto con la cosiddetta Nuova Pittura italiana ed europea e, d'altro lato, con le strutture primarie del Minimal americano. Situazioni rispetto alle quali Lara Vinca Masini (1974) colloca l'opera di Ciussi "in una posizione intermedia, tra la lucida 'presenza' di uno Stella e la magica 'assenza' di Reinhardt, recuperato però anch'esso a ritroso, forse attraverso il quadrato nero su fondo nero di Malevič, nella riproposta di una forma archetipa che egli, peraltro, usa come fulcro associativo di immagini".
Pur partecipando ad una delle prime mostre riferibili al clima iniziale della Nuova Pittura (*Per pura pittura*, 1972), la posizione di Ciussi non è assimilabile a questa complessa area di ricerca che raccoglie le nuove sorti del dipingere, caratterizzate da diversi umori e atteggiamenti linguistici.
Il suo movente non è tanto quello di riflettere sugli strumenti della pittura in quanto mezzi autonomi di un sistema che si pone al di là dell'astrattismo storico, l'intenzione è piuttosto quella di procedere lungo una linea di continuità con le dinamiche del colore dove la geometria è uno strumento attivo, costruttivo, inarrestabile.
Non c'è dunque alcun proposito di azzeramento dell'evento pittorico in funzione della monocromia e neppure un'analisi teorica del fare pittura come critica dei canoni pittorici tradizionali, quanto un desiderio di cogliere l'intensità percettiva del colore attraverso la sintesi della pura pittura, l'adesione alla sua dimensione astraente da qualunque presupposto rappresentativo di ordine narrativo.
Anche quando viene meno, intorno al 1975, il protagonismo delle forme geometriche, l'interesse di Ciussi è sempre concentrato su figure primarie che assorbono totalmente la dimensione del colore come sollecitazione di forme che dilatano la magia dell'immagine dipinta come luce illimitata.
La superficie si trasforma in un luogo di lenta apparizione delle essenze cromatiche, una dimensione dove il colore-luce si fa velato, misterioso, tacita soglia di una visione sospesa sull'illimitato senso del vedere, visione che - per quanto strutturata - allude ad una dimensione non conosciuta.
"Per Ciussi - precisa Tommaso Trini (1980) - sembra contare l'assorta, distillata, gradualità con cui un colore trasmigra in tinta, una tinta in tono, un tono in pigmento, un pigmento in più o meno luce, in più o meno buio".
Il colore diventa una sostanza che procede verso altre gradazioni attraverso un viaggio interiore che lo sguardo percepisce lentamente, ricavando dai toni bassi tutto ciò che sta sedimentato

Senza titolo, 1965; *XIX*, 1964; *XXXV*, 1965; *Senza titolo*, 1965; *III.65*, 1965, Civici Musei Casa Cavazzini, Udine, 2011 >

nella complessa e - al tempo stesso - elementare stratificazione dei pigmenti. Essi agiscono dall'oscurità verso la luce e - viceversa - dalle campiture luminose si trasformano nel loro adombramento, in una dialettica sottile che privilegia le segrete trasmutazioni del colore, le minime mutazioni dello stesso tono, il senso di uno spazio apparentemente immobile eppure carico di emanazioni.
La compostezza regolare della fasce permette di addentrarsi nel colore, sia quando affonda nelle impercettibili permutazioni del nero e del blu sia nel caso in cui stimola il contrasto con il rosso, oppure si affida alla forza dei viola, allo splendore dei verdi o al lieve peso dell'azzurro. In alcuni casi le fasce si collocano entro un fondo che le circonda e le accoglie, in altri esse invadono lo spazio totalmente, quasi a voler superare i quattro lati del supporto ponendosi in stretto rapporto con la parete.
Si tratta di una oscillazione dentro e oltre la superficie, un respiro spaziale che Ciussi sente come naturale espansione del colore nell'ambiente, questione già affrontata nel passato e che torna a imporsi nelle opere di questi anni come inevitabile necessità di altro spazio, altri sconfinamenti, altre estensioni.

Intorno al 1982 l'artista sente l'urgenza di muovere la superficie con linee ondulate, attraverso variazioni che corrispondono ad un diverso modo di fissare lo spazio con fluide tensioni dominate dalla vertigine dinamica della verticalità. Per dar corpo a questo orientamento ritorna la funzione del segno modulato con vari ritmi e ripetizioni differenti del medesimo impulso. Il nuovo impatto avviene attraverso un divenire di linee parallele o sovrapposte, linee che intrecciano il loro andamento come un flusso che transita e travalica la superficie, evento cromatico che scorre come attimo circoscritto di un movimento totalizzante.
"Un transito - osserva Giovanni Maria Accame (1997) - che indica la presenza di una inquietudine radicata, intima, che appare nel lavoro ma è, prima di tutto, dell'artista stesso. Una inquietudine che solleva la sempre presente componente geometrica da ogni compito dimostrativo, comunicando al contrario quel senso di inafferrabilità che sottrae dal calcolo e conduce alla poesia. La pittura riesce così a mostrare ciò che a lei stessa sembra sfuggire".
Annodando ripetutamente le linee fluenti di questa inquieta tensione Ciussi dipinge negli anni Ottanta tele che fanno esplodere un'energia incontenibile, un divenire complesso dell'immagine che l'esercizio della pittura porta fino al limite delle sue possibilità. È sulle grandi superfici che il ritmo incalzante delle linee trova espressione adeguata alle aspirazioni ambientali dell'immagine dipinta, l'artista si serve di apposite sagome semicircolari di legno che, spostate ritmicamente, consentono di inventare molteplici variazioni e concatenazioni del segno-linea.
Va notato che, talvolta, all'interno della modulazione lineare c'è un percorso cromatico che va da un massimo di accensione luminosa ad un minimo spegnimento dei bagliori, come se si trattasse di un doppio piano di intensificazione energetica dell'immagine. In altri casi, la linea è trattata come un'impronta che rivela tracce di colore disperse, impulsi cromatici che vibrano nel contesto di sovrapposizioni e intrecci da cui la superficie è pervasa, come da una scossa ripetutamente sollecitata dai diversi andamenti del gesto.
L'immagine è instabile, fluida, sempre all'erta, guidata sia dalla ragione costruttiva che dall'emozione messa a dura prova da energie cromatiche capaci di oscillare da un punto all'altro, di espandersi e di contrarsi come un respiro coinvolgente che travalica la misura del corpo pittorico.
"L'ordine interno e costruttivo dell'immagine - scrive Brane Kovič (2001) intorno a questo orientamento - si crea secondo le leggi inventate all'istante dall'artista che poi sovverte con libera immaginazione, per non cadere nella formula ripetitiva che potrebbe azzerare la sua libertà creativa".
Come sempre, Ciussi si pone lontano dagli esiti raggiunti, non accetta garanzie formali, anzi sfida lo spazio con soprassalti e ardori cromatici, in eterna lotta con l'equilibrio totale del dipingere, dando la sensazione che durante il farsi e il disfarsi delle linee il colore oscilli tra costruzione e frammentazione sviluppando le onde debordanti dell'immagine.

La stesura del pigmento non accetta mai di precisarsi all'interno di questo moto turbolento, anzi acquista maggiore efficacia nelle tracce che si formano intorno alle linee, residui di striature e di scivolamenti del colore che cresce in stretto rapporto con il progetto costruttivo.
Nel leggere la struttura di queste forme Elisabeth Bozzi (1990) analizza lo spazio "come un'impalcatura mentale (emozione, intuizione, idea) che rende omaggio ad una disciplina nella varietà", mentre Giorgio Bonomi (2007) immagina "linee di colore guizzanti come un colpo di frusta".
L'artista capta il movimento dando l'impressione di esserci dentro, in tal senso la disgregazione del fondo pittorico permette di valutare una serie di problemi costruttivi che - prima di questa fase di ricerca - Ciussi non aveva ancora affrontato. Ora si tratta di esasperare il movimento delle tensioni in gioco e di coinvolgere la struttura lineare con atmosfere acquose, ibride, contaminate da morfologie imprevedibili.
Macchie e frammenti risvegliano il senso del tatto: tra la stesura piatta del fondo e il fascio di linee si interpone una zona mutevole e imprevedibile che proviene dalla materia stessa del fondo e si allaccia alla vibrazione simultanea delle linee. In tal senso, si configurano varianti turbolente rispetto all'armonia del ritmo compositivo che l'artista ha indagato nelle stagioni della pura geometria.
Ciò che era separato, ora è contaminato; ciò che risultava dalla pelle della superficie, ora scaturisce da una stratificazione, quello che poteva apparire come un rigoroso controllo, ora è dominato dall'impulso disgregante di una diversa emozione spaziale.
Commentando queste opere Gillo Dorfles (1990) parla di superamento della "fredda compostezza" e di "libero intrecciarsi delle volute lineari, spesso parallele, ma spesso intersecantesi". E, inoltre, indica il valore di "utilizzazione di una materia cromatica estremamente fluida con la quale la tela viene ad essere inondata permettendo così alle sottili bande predisposte di fluttuare entro un magma atmosferico, a volte quasi naturalistico, dove l'incontro dei rossi e dei verdi, delle terre e dei violetti, degli azzurri notturni o verdi marci, creano nuove vibrazioni del tutto inedite rispetto alle opere del passato".
Questa novità rafforza il suo significato in quanto esprime una forza d'urto e una complessità percettiva che servono a Ciussi per continuare a captare il senso dinamico dello spazio attraverso l'esperimento del colore che proietta le linee oltre se stesse, in modo che lo sconfinamento dell'opera nell'ambiente possa avere funzioni espressive sempre diverse.

Nei primi anni Novanta la ricerca si muove verso una ulteriore fase immaginativa dove il segno ritrova il brivido della frantumazione come una scrittura irrequieta fatta di tratti visibili e invisibili, talvolta cancellati e, in altri casi, volutamente nascosti sotto la superficie.
Il senso della stratificazione riemerge come un valore decisivo, capace di dare un ulteriore slancio all'avventura del segno, alla costruzione e allo smarrimento dei suoi infiniti percorsi spaziali.
I motivi portanti sono gli impulsi e gli automatismi, le strutture e le azioni che lasciano traccia di sé senza che alcuna energia vada persa nell'evento dell'opera, infatti ogni particella cromatica sollecita il processo costitutivo della forma, dalle minime apparizioni di colore ai brevi ritmi del segno, intermittenze lineari nell'ampia luminosità della superficie.
Analogamente al metodo esecutivo delle modulazioni curvilinee, anche nel caso di queste direttrici spaziali Ciussi si serve di modelli in legno o cartone che muove rapidamente per fissare cadenze e 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: essi 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 brevi dimensioni. La loro costruzione risponde ad uno spirito strettamente geometrico ma può anche essere concepita come un incastro imprevedibile che si chiude e si apre inseguendo opposte tensioni ed equilibri sempre instabili.

XXII, 1966; *XXVIII.66*, 1966; *VII*, 1966; *LXXIII.65*, 1965, Civici Musei Casa Cavazzini, Udine, 2011 >

Questa dialettica si avverte anche nel repertorio delle carte, 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, carico di umori che nascono durante l'evento irripetibile del fare, cercare, verificare.
Un'aria quasi musicale attraversa le immagini come fossero partiture dove si alternano movimenti rapidi o lenti, misurati o sfasati, azioni del gesto che agiscono all'interno delle stesse strutture variando le posizioni.
Inoltre, un'aria di danza sottolinea i salti del segno da un punto all'altro dello spazio, l'andirivieni tra l'alto e il basso, come se il dinamismo della linea fosse in grado di alludere a quello del corpo che volteggia nel vuoto, immerso nei diversi colori della luce.
Non a caso, tali meccanismi hanno indotto la critica a considerare analogie con i ritmi frenetici della musica e della danza, Enrico Mascelloni (2007) parla di campo pittorico veloce e nervoso che prelude in seguito ad "una forma geometrica che quasi danza e sembra sdoppiarsi".
Giorgio Bonomi (2007) avverte "un suono euritmico che non drammatizza i contrasti e le opposizioni", mentre Alessandro Del Puppo (2007) sostiene "il diritto alla piacevolezza dell'arabesco fluido, della linea serpentinata o della trama spezzata, del senso evocativo e pulsante del colore", questione che non bisogna escludere in questa ricerca di armoniche cadenze.
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.
Non è cosa di poco conto saper evitare il rischio della ripetizione di fronte al meccanismo illimitato di linee che si rincorrono attraverso tensioni centripete e centrifughe, sentite con uguale peso percettivo, anche se visibilmente diverse nel loro incedere sul piano di lavoro.
Il senso del limite viene trasformato in una strategia che continuamente rinnova le possibilità della pittura di aprire altre azioni, ulteriori eventi percettivi, situazioni dove colore e segno costruiscono un sistema di rispondenze irripetibili.
Dopo il Duemila l'artista torna ad esplorare forme rigidamente geometriche, riprende a dialogare con figure primarie come il quadrato e il rettangolo, con i quali costruisce immagini che racchiudono sequenze differenti della stessa forma, "un modo - sottolinea Francesco Tedeschi (2005) - per riconoscere che anche nella figura elementare e apparentemente definitiva si cela l'apertura di altre eventualità".
La geometria, scoppiando dal di dentro, si assesta sulle estreme conseguenze del segno, il precipizio delle forme coincide con il loro slancio ad oscillare da un equilibrio all'altro, colmando la superficie con differenti ritmi che l'artista non perde mai di vista. Sarebbe come smarrire la possibilità di incontrare equilibri sconosciuti, variazioni ipotetiche di uno spazio avvolgente, tracimante di vuoto e di mute voragini. Il controllo dell'immagine si commisura all'esigenza di abbandonarsi alle tensioni del colore, è un processo ottico-mentale che prevede un inizio e non presuppone un destino certo, si consuma opera dopo opera senza esaurirsi.
L'artista gioca sugli slittamenti dei quadrati, tratta i rettangoli in modo sfuggente, segue istante per istante il loro sovrapporsi tra superficie e superficie, tutto è azione e reazione del colore che gioca sulle antinomie della luce. La pittura è linguaggio a più toni, soprassalto di ombra e di luce, si tratta di oltre/guardare l'inesprimibile, il colore copre per intero porzioni di spazio accerchiate dal vuoto.
Dentro i quadrati e i rettangoli il colore si carica di umori che evocano materie informi, atmosfere in movimento, palpiti densi di tracce che richiamano i vapori indistinti di forme evanescenti. Diverse temperature cromatiche si congiungono come sintesi di una lunga storia di ricerche, la memoria dell'informe e l'impulso della geometria sono polarità in cui la pittura si muove senza rinunciare alla forza delle trasmutazioni specifiche del colore.

"Un colore non tanto scelto e applicato - precisa Francesca Pola (2005) - 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".
Nel propagarsi verso la forma essenziale si può cogliere tutto e nulla, struttura e disgregazione, purezza e contaminazione, limpide emozioni e oscuri fantasmi della ragione. Polarità necessarie che il trattamento della materia infonde alla superficie, processo d'integrazione con cui Ciussi dà peso alle forme senza perdere trasparenza, accentuando la fissità dei margini che tuttavia non sono mai precisati compiutamente.
Nei flussi della geometria intuitiva bisogna esserci dentro, è affascinante lasciarsi condurre verso l'estremo bilico della fantasia fissando ritmi dove lo sguardo oscilla in procinto d'infinito, al di là della propria misura apparente. E in questa visione non si può che essere d'accordo con Franco Batacchi (2007) quando parla di "energie cromatiche che appartengono alla ragione per cui ha ancora un senso dipingere nell'epoca dell'elettronica". Un senso che Ciussi sostiene con la qualità della sua tenuta espressiva, persistente verifica dell'immenso compito che ha affrontato dai lontani anni Cinquanta e che costantemente lo vede impegnato a dipingere nuove opere, nuovi entusiasmi d'immagine, slanci che dal passato si modificano nel futuro.

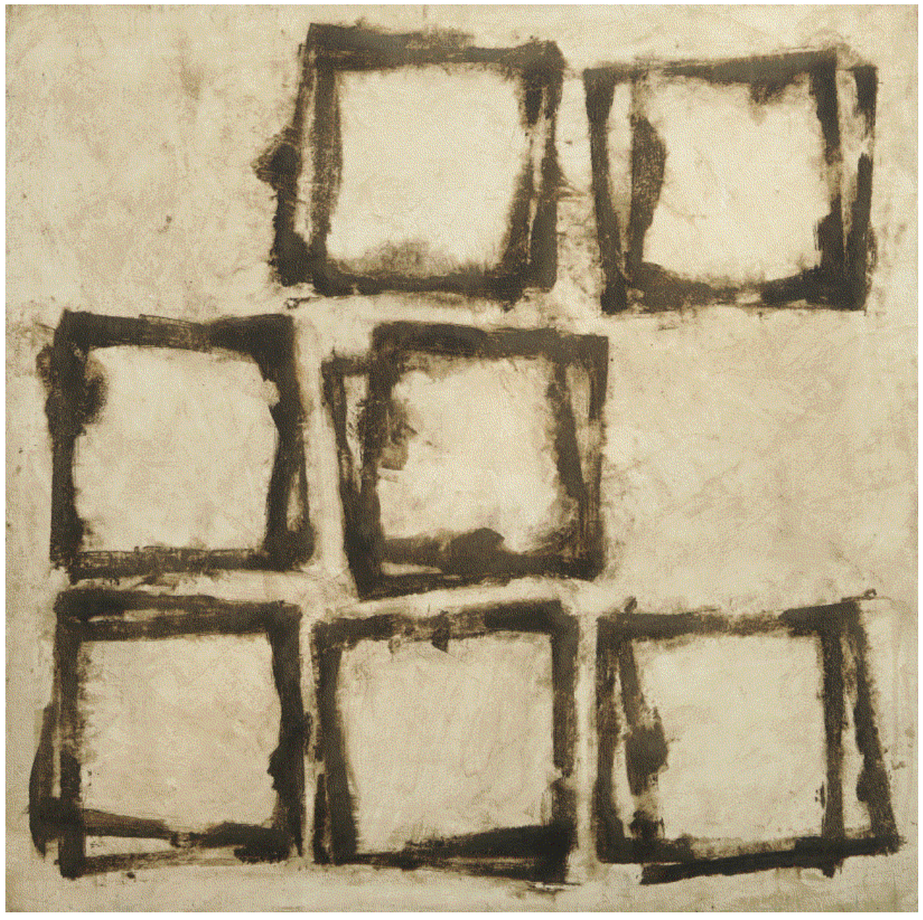
Nel libero fervore degli ultimi anni la prospettiva di lavoro si è aperta verso ulteriori campi d'azione, con un arricchimento ancor più denso di partiture cromatiche e di energie luminose che si sprigionano da ogni singolo elemento della composizione totale.
In ogni opera agiscono molteplici inquadrature, talvolta si contano fino a sedici quadrati più o meno regolari e anche qualche modulo irregolare incastrato tra di essi, con slittamenti e sovrapposizioni che servono a dinamizzare l'assetto costruttivo facendo risaltare il fermento del colore.
Il fondo chiaro è sempre necessario per ottenere i contrasti e per garantire vitalità alle variazioni geometriche entro cui il respiro del colore ripercorre memorie del passato e nuove intuizioni spaziali, inedite modalità di costruzione. La somma delle diverse zone cromatiche pone l'immagine in continuo sommovimento, vi sono richiami spontanei tra i differenti nuclei cromatici che Ciussi calcola istintivamente oscillando dal rigore delle strutture geometriche all'invenzione di forme vaporose e sfuggenti.
Il vitalismo della pittura interferisce con il ritmo costruttivo delle sequenze dove lo sguardo incontra - volta per volta - tracce di terre informali, macchie in espansione, minime colature, segni primordiali, flussi di luce direttamente immersi nelle fibre della materia.
L'impressione è che l'intero arco pittorico sedimentato durante il percorso dell'artista torni a rivivere dentro queste partiture cromatiche dove la musica degli occhi filtra simultaneamente molteplici registri espressivi, orchestrando in modo armonico i diversi stili del linguaggio, dalla gestualità immediata al calibrato modulo geometrico.
"Come all'inizio - ha sottolineato Roberto Budassi (2008) - alle origini del dettato formale e pittorico, è sempre l'esperienza del gesto a determinare la qualità del segno e ogni segno sembra rivelare il senso stesso dell'esistenza, la trepidazione del vivere, il senso del rinnovamento e della trasformazione, il perpetuo divenire di fronte alle cose, ai fenomeni e, appunto, al mondo".
Nel corso del 2009 si possono confrontare opere dagli intensi accenti policromi con opere giocate sui valori del bianco e del nero, e questa compresenza di visioni opposte serve per comprendere che tutto è sempre in gioco, non v'è un'unica direzione e neppure programmazione esclusiva ma desiderio di spostarsi da una temperatura cromatica all'altra senza preclusioni ideologiche. Ciò che conta è saper congiungere la massima chiarezza di impostazione dello spazio con il ritmo dinamico dei colori che si articolano in quella struttura con tutto il loro carico emozionale, colori estremamente mobili che, nel fondo neutrale della superficie, si toccano, si urtano, si uniscono, vivono in aperto accordo o contrasto.

XX, 1975; *XXV*, 1971; *XVI*, 1967-68; *XXXVII*, 1968; *XXXV*, 1975, Civici Musei Casa Cavazzini, Udine, 2011 >

Diverso è il modo di vivere questi stessi meccanismi espressivi nell'impegno plastico della scultura, dove tutto è assorbito nel divenire ritmico dei volumi, assoluti protagonisti dello spazio, solo in parte condizionati dal colore ruggine dell'acciaio corten o dai riverberi cangianti dell'acciaio satinato.
È del resto evidente, e lo sempre stato nel corso degli anni, che pittura e scultura dialogano nell'immaginazione di Ciussi come momenti dialettici del medesimo pensiero creativo, da una parte l'impeto del colore è inquadrato nell'ordine strutturale della visione, dall'altro lato il gioco modulare dei volumi non ha altro scopo che quello di dilatare la precisione dei perimetri, trasformando il peso in leggerezza.
Tuttavia, un conto è trasgredire la base geometrica di una superficie dipinta con la vasta gamma di possibilità cromatiche che l'artista ha lungamente sperimentato, altra partita è costruire un ritmo volumetrico che occupa lo spazio ambientale con la forza inquieta del suo impatto, come se tutto fosse sempre in bilico e proiettato verso il suo possibile sconfinamento.
Se con la quotidiana ossessione della pittura Ciussi esplora i flussi inesplicabili del suo mondo interiore, nelle occasioni della scultura tutto sembra commisurarsi alle energie circostanti, sospinto dall'impeto di possedere lo spazio attraverso l'evidenza tattile delle forze costruttive.
In questo dialogo plastico-pittorico è racchiusa l'ansia di fissare le ragioni di un'esistenza creativa totalmente dedicata a congiungere razionalità e fantasia, calcolo e istinto, capacità tecnica e libertà d'invenzione, non rinunciando mai al piacere di sfidare la soglia dell'ignoto, l'inesauribile mistero della costruzione.
"A guardarla nel suo processuale dispiegarsi lungo il corso degli anni - ha osservato Massimo Donà (2010) - l'opera di Ciussi manifesta una straordinaria potenza trasfiguratrice", dunque una tensione immaginativa che si impegna a "farci toccare con mano il senso dell'impossibile".
Si tratta di una questione fondamentale per cogliere le profonde implicazioni esistenziali che le dinamiche del linguaggio sollecitano dentro e oltre le trame circoscritte dell'operazione pittorica.
La scelta di proseguire nell'esperimento di ulteriori variazioni all'interno del senso totale del fare significa saper trarre dalle relazioni interne del dipingere nuove occasioni per verificare la qualità inesauribile del colore.
Questo avviene nelle opere del 2010 e in quelle recentissime del 2011 dove l'istinto polimorfico si allenta, l'eccesso cromatico si decanta e prevale il rapporto tra due valori luminosi, una base chiarissima da cui si genera una diversa vibrazione cromatica. Infatti, ad una sottostante campitura di bianco Ciussi sovrappone un altro colore che viene successivamente graffiato con diversa intensità per ottenere mutevoli gradazioni di luce. Le graffiature sono esercitate in diagonale alternata o imprimendo lievi curvature o anche soltanto con lievi spostamenti che servono per tirar fuori l'anima della superficie, il soffio della luce, il palpito della materia.
Più si graffia il bianco più emerge la luce e questo avviene con esemplare efficacia nel rapporto con il nero e con le gradazioni di grigio che sollecitano apparizioni intermedie, lievi sfioramenti, leggere evanescenze sospese in uno spazio indeterminato, di consistenza quasi impalpabile.
Tutto avviene sottopelle, come se mezzo secolo di palpiti pittorici fosse racchiuso nelle sottili vibrazioni epidermiche dell'ultimo sogno cromatico di Ciussi, una grande scacchiera dove gli slittamenti del dipingere costruiscono sempre il loro instabile equilibrio.
"Dipingere è per Ciussi un'avventura in spazi sempre nuovi - ha scritto Luca Massimo Barbero (2011) - di cui crea le coordinate stesse nel momento preciso in cui li intuisce e coglie, come un eterno presente creativo, che spiega anche la freschezza straordinaria delle ultime creazioni, la loro sintonia immateriale con le proiezioni possibili di un virtuale tecnologico che nulla ha in apparenza a che fare con la sua visione della pittura, eppure permea l'uomo dell'oggi, di cui Ciussi continua ad essere sismografo sensibile e libero".
Tra le altre considerazioni, questa interpretazione mette in evidenza il particolare ruolo che la figura del pittore assume nell'odierna cultura multimediale e il suo peso specifico nella visione immateriale della comunicazione globale. Per Ciussi la questione è sempre quella di comunicare attraverso gli strumenti della pittura al massimo della purezza espressiva, con immagini libere di sottrarsi al confronto con le tecnologie più sofisticate e virtuali di cui l'arte va sperimentando le possibilità.
In realtà, la pittura è linguaggio che agisce senza dogmatismi all'interno della cultura globale come affermazione della sua diversità nella pluralità degli universi possibili. In questo senso, il lavoro di un pittore come Ciussi non ha stimoli se non all'interno del persistente processo di esplorazione del carattere immaginativo del colore e della forma astratta. Non si possono certo stabilire sintonie con chi teorizza da molti decenni la scomparsa della pittura senza neppure sospettare il rivelante valore antropologico che l'atto del dipingere ha in sé come fonte cognitiva inesauribile.
Il problema più diretto è allora quello di rigenerare la pittura, non a caso Ciussi ha sempre preferito affrontare strade sconosciute con la sapienza della sua sensibilità pittorica, e ancor oggi non sente alcuna esigenza di inutili bilanci o di ridefinire un destino che è stato e continua ad essere quello di star dentro le ambivalenze della ricerca. Come se tutto fosse sempre all'inizio e il mondo fosse ancora da dipingere.



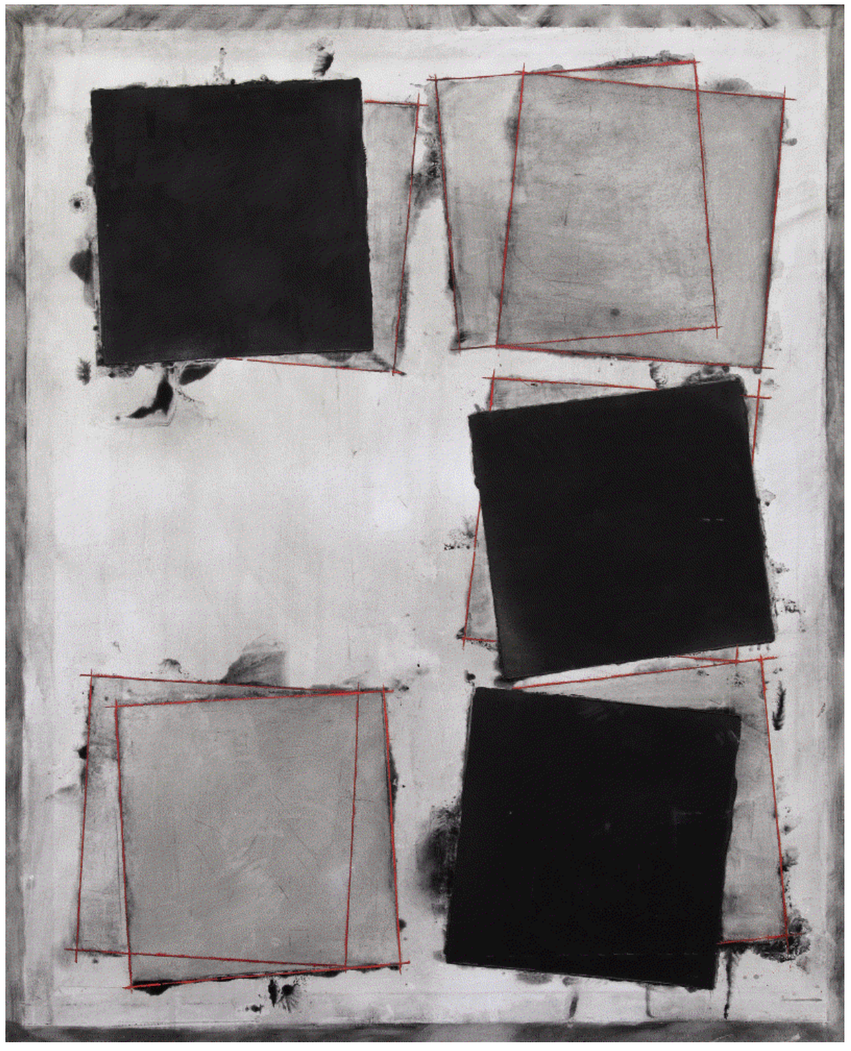
Senza titolo, 2000, olio e tecnica mista su tela, 60,5x40 cm



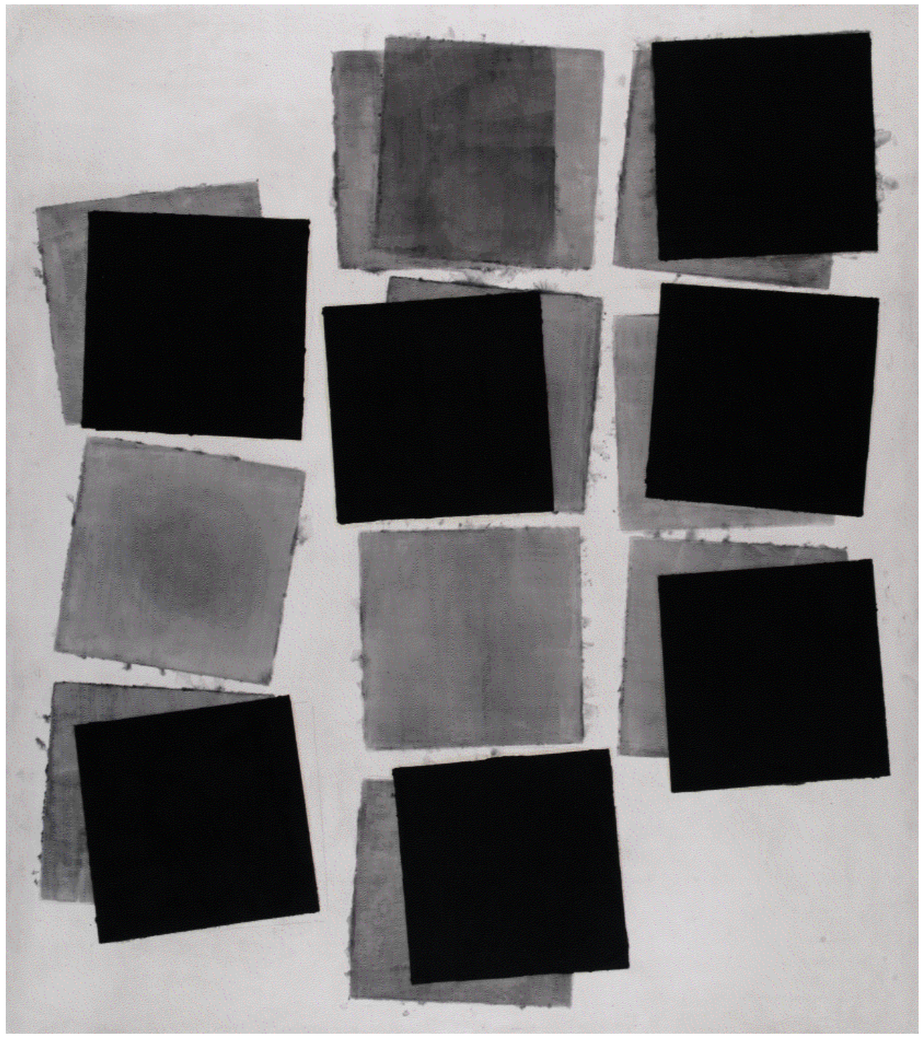
Senza titolo, 2002, olio e tecnica mista su tela, 101x101 cm



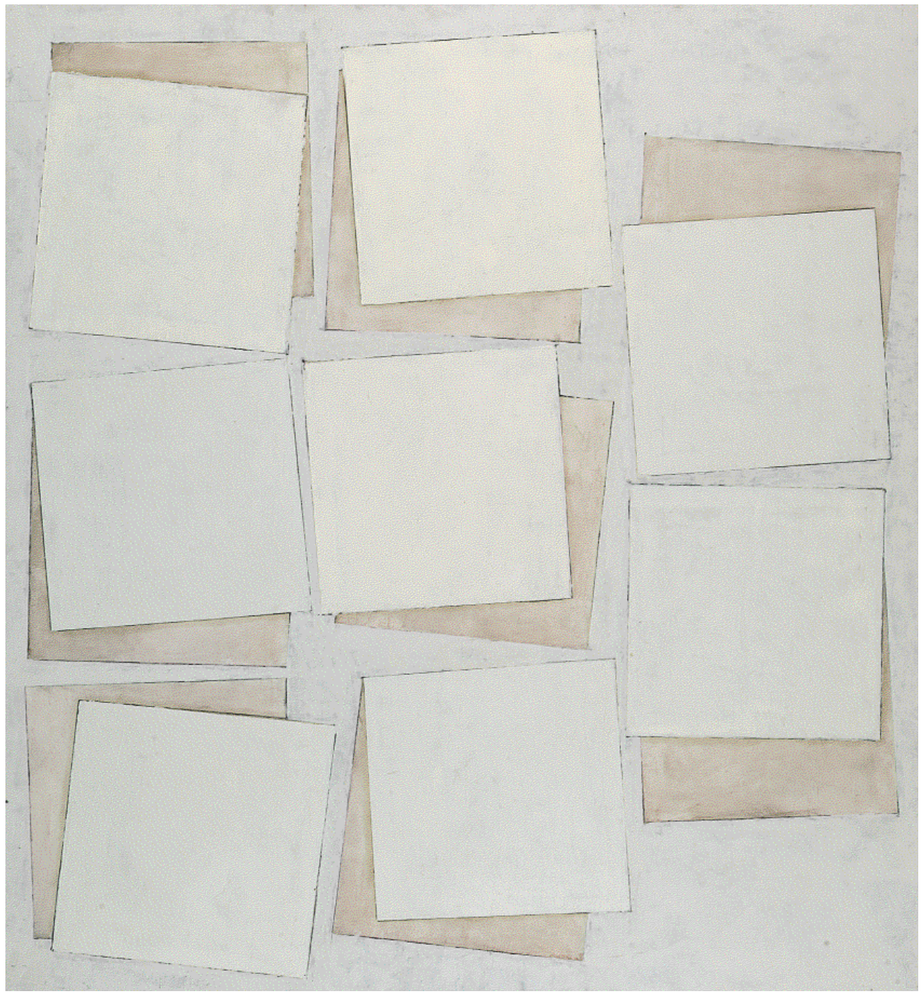
Senza titolo mod.27, 2001, olio e tecnica mista su tela, 180x90,5 cm



Senza titolo, 2002, olio e tecnica mista su carta intelata, 142x116 cm



Senza titolo, 2005, olio e tecnica mista su tela, 180x160 cm



Senza titolo, 2005, olio e tecnica mista su tela, 131x121 cm



Senza titolo, 2006, olio e tecnica mista su tela, 130x120 cm
Lorenzelli Arte, Milano, 2005 >



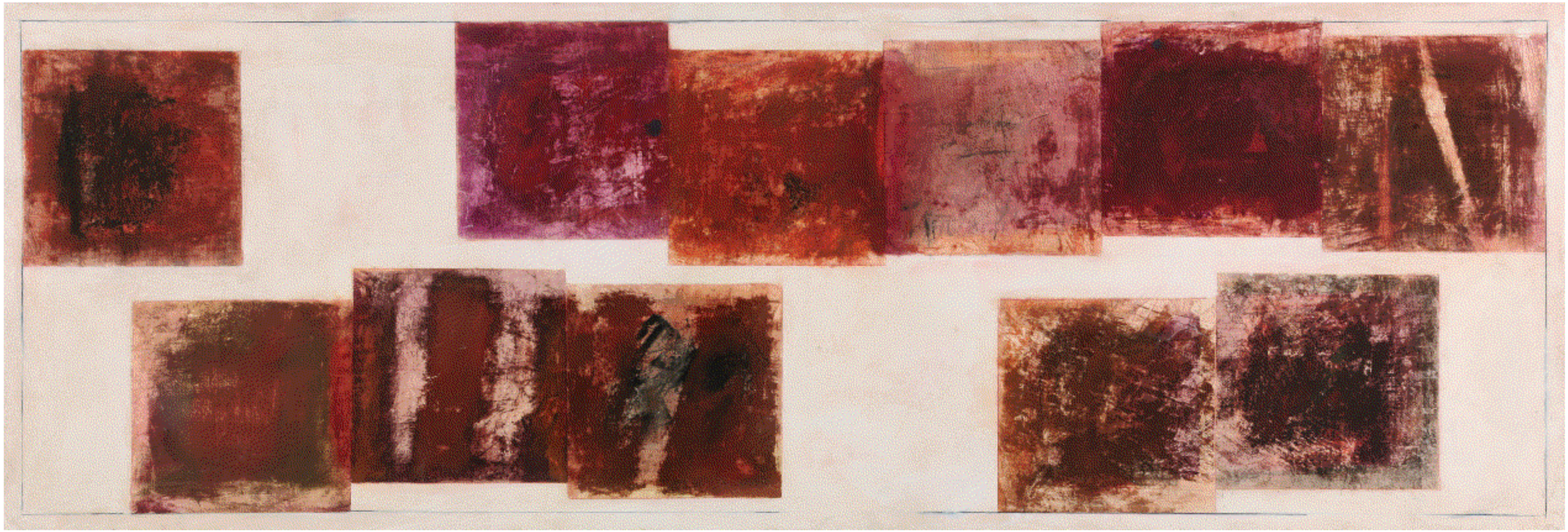
Senza titolo, 2004, olio e tecnica mista su tela, 170x100 cm



Senza titolo, 2006, olio e tecnica mista su tela, 140x110 cm

Neuer Kunstverein Aschaffenburg, Aschaffenburg, 2009





Senza titolo, 2007, olio e tecnica mista su tela, 65x190 cm



Senza titolo, 2000, olio e tecnica mista su tela, 116x60 cm



Senza titolo, 2000, olio e tecnica mista su tela, 131x91 cm



Claudio Cerritelli
Geometrien des Werdens
Ansätze einer Interpretation der Malerei Carlo Ciussis (1964-2011)

Carlo Ciussi beginnt um das Jahr 1964, nachdem die „informellen" Instinkte der Materie abgeklungen sind, die malerische Oberfläche als ein strukturelles Netz aufzufassen, das Zeichen, Farben und Helligkeitswerte hervortreten lässt, deren Struktur konstant geometrischen Mustern folgt.
In den Arbeiten, die er auf der Biennale dieses Jahres in Venedig ausstellte, wird eine Neuorientierung spürbar, vor allem die Suche nach einer strengen Abmessung der Formen, einer kontrollierten Atmosphäre, die nicht mehr bereit ist, die in der Vergangenheit zutage getretenen wechselnden expressiven Stimmungen zu berücksichtigen.
Die Formen werden einem Verflechtungsprozess unterzogen, durch den sich Rhythmen herausbilden; sie spielen mit der Überschneidung von Linie und Farbfeldern, von freier Geste und Liniennetz, von graphischem Symbol und Raum, der konstruiert ist wie eine instabile, durch eine Reihe von Ruhepunkten belebte Kästelung.
Der Künstler verzichtet darauf, durch Titel Hinweise zu geben, die Zeichen sind völlig im Umkreis der Malerei aufgegangen, sie kommen auf der phänomenologischen Ebene der Oberfläche zum Ausdruck, ohne auf etwas anderes als auf die eigene innere Bewegung zu verweisen.
Das Bild wird essentiell sowohl unter dem Aspekt des Zeichens wie dem der Chromatik, es vertraut sich instabilen Strukturen an, in denen der geometrische Impuls mit dem Pulsieren der Materie verschmilzt und dabei ein Gefühl der Öffnung erzeugt, die Idee eines unendlichen, auf anderes verweisenden, an die Oberfläche aufsteigenden Raumes.
Die reinen Formen sind jedoch nie aseptische Formeln, sondern Auslöser für ein immer neues Gleichgewicht zwischen kompositiver Energie und dem Schriftzug des Zeichens - bisweilen extensiv, aber immer in kapillarer Durchdringung, die es befähigt, eine grundsätzliche Übereinstimmung auch in der Zerstreuung zu bewahren.
Der Einsatz der Geometrie ist mit der Ebene gelebten Lebens verknüpft, er bedient sich synthetischer Formen, um körperliche und geistige Prozesse zu bezeichnen, bei denen nicht ein anikonischer Kodex Gewissheit verbürgt, sondern Maße herrschen, deren Grenzen, Bild für Bild, ständig überprüft werden müssen.
Die geometrische Konstruktion entspricht nämlich nicht nur dem Bedürfnis, Ordnung in das primordiale Chaos zu bringen, sondern auch dem Wunsch nach einem Raumgefühl, das gleichzeitig poetisch, lyrisch und voller Phantasie sein will.
Ciussis geometrisches Denken besteht also aus Ermittlungen und kontinuierlichen Veränderungen, ein keineswegs vorhersehbarer kompositorischer Ansatz, ein Experiment, bei dem es sich darum handelt, unendliche Räume wahrzunehmen dank Orientierungen, die von Mal zu Mal präziser werden, auch wenn sie bereits bekannte Schemata zu wiederholen scheinen.
Im Verlauf der zweiten Hälfte der sechziger Jahre gewinnt dieser Ansatz an Klarheit und Stärke im Bewusstsein, dass jede chromatische Vibration auf die klar durchorganisierte Oberfläche zurückführen muss als einem System von strukturellen Modifikationen. Dabei stößt man nicht nur auf Quadrierungen und Netze, sondern auf mit anderen Mitteln gestaltete, gezeichnete oder gemalte Quadrate, in strenger Autonomie oder in gegenseitigem Bezug, einander überlagernd oder gleichzeitig präsent, ausgewogen auch wenn sie, von der Phantasie des Verstandes angetrieben, im Raum schwingen oder kreisen.
Bisweilen sind die Winkel des Quadrats abgerundet und weicher, als müssten sie den Kontrast zwischen den Ecken und der umgebenden Leere abschwächen. Damit unterstreichen sie das Zugehörigkeitsgefühl des geometrischen Kanons zu dem Bereich schwankender Wahrnehmung, den die Malerei als einen Ort minimaler Modifikationen erzeugt.

< Palazzo dei Sette, Orvieto, 2008

Die Wandlungen der Urform festzuhalten bedeutet, den malerischen Akt auf die Ebene analytischer Reflexion zu verlagern. In diesem Sinne befasst sich Ciussi mit den Möglichkeiten der Geometrie, über sich selbst hinauszugehen, analysiert die Kompositionsregeln in ihrer historischen Kontinuität und bezieht sich auf die Geschichte der Malerei in einem zeitlichen Rahmen, der sich nicht auf die Zeitgenossen beschränkt.
Es geht darum, sich antike und zeitgenössische Beispiele (von der Renaissance bis zur neoplastischen Richtung) nebeneinander vorzustellen und dabei die Fortdauer einer durchgehenden Linie des rationalen und schöpferischen Denkens nachzuweisen, die von den großen Vorbildern der Vergangenheit bis in die aktuelle Gegenwart reicht.
Es ist kein Zufall, dass Lara Vinca Masini (1974) auf den Wert dieses klaren Bewusstseins verweist, das sich gleichermaßen der Vergangenheit und der Gegenwart verdankt; es handelt sich nach ihren Worten „um eine historische Untersuchung zum Thema der Geometrie (die Intarsien von der Romanik bis zu Piero della Francesca…), die auf der Ebene graphischer Entwürfe durchgeführt wird".
Eine Reihe von Arbeiten zum Thema der Beziehung zwischen Quadrat und Umgebung lässt deutlich das Bestreben erkennen, das dynamische Verhältnis zwischen beiden durch die Zerlegung von Urformen herauszuarbeiten, wobei lediglich Teile und Fragmente von Geometrien aufscheinen, die das Gesamtbild evozieren.
In einigen Fällen ist die Bildfläche rund und verweist trotzdem weiterhin dadurch auf das Quadrat, dass der Kreis in die monochrome Fläche eine Platte eingefügt wird, die den Abmessungen des Bildes entspricht.
In diesem doppelten Umriss entstehen vielfältige geometrische Erscheinungen, Details, Kreissegmente, Überschneidungen, kurvenförmige Spiele, die als grundlegende Elemente dienen, auf denen der Blick auf der Suche nach einem ausgewogenen Verhältnis zwischen den verschiedenen chromatischen Komponenten agiert.
Einige Kritiker betonen bei der Beurteilung dieser Phase Ciussis die Bedeutung der historischen Bezüge; Francesco Vincitorio (1966) bemerkt: „Diese künstlerische Richtung geht in ihrem Grundmuster auf die Pythagoräer zurück, und in der modernen Kunst auf Mondrian", verweist aber auch auf die humanistischen Quellen im Streben nach einem ethischen Prinzip der Harmonie. Auf der anderen Seite sieht Giuseppe Marchiori (1966-1973) in einer Reihe von Beiträgen in Kandinsky und Mondrian die Beispiele, die den traditionellen Kanon zu durchbrechen vermögen; hinzuzufügen ist die Rolle des Bauhauses als Modell kultureller Demokratie. Ganz zu schweigen von der Berücksichtigung der poetischen Erfahrung Licinis oder der Notwendigkeit, die Verbindung mit der Lektion Bills zu betonen, bis hin zum Bezug auf den Wert der Malerei der Amerikaner, von Newman bis Noland.
Unter den Kritikern unterstreicht Gillo Dorfles (1968) die Affinitäten und Differenzen gegenüber Albers, Vordemberger und Delaunay, während Marco Valsecchi (1969) die zentrale Bedeutung Mondrians betont und damit die Notwendigkeit einer Malerei, die „die Wirklichkeit ihrer selbst sei". Suprematismus, neoplastische Tendenzen und die malerische Bedeutung unterschiedlicher Künstler wie Albers und Schlemmer werden von Aldo Passoni (1971) angeführt als einem „weiten Brückenschlag zwischen Vergangenheit und Zukunft, ohne im mindesten den Verführungen einer technologischen Kunst zu erliegen.".
Das von der Kritik herausgearbeitete komplexe Netz von historischen Bezügen umfasst noch weitere Grundpfeiler von Ciussis Kunst; im Zusammenhang der theoretischen Voraussetzungen führt Gianni Contessi (1972) die „Entschiedenen Formen" Maleevichs an und Mondrians chromatische Strukturierung, während Leonardo Sinisgalli (1973) auf „seine klanglichen Fähigkeiten […], die an Braque und Balla zugleich erinnern", hinweist.
Charles Spencer (1974) formuliert das anerkennen Urteil, dass „Ciussis bemerkenswerte Fortschritte in eine Ideallinie gestellt werden können, die über Mondrian und Max Bill führt, die beiden großen Meister der geometrischen Abstraktion. Ciussi braucht den Vergleich nicht zu fürchten, weil seine individuelle Stimme und seine Erfahrung sicher und authentisch auftreten".

Der Charakter dieser kulturellen Wurzeln und die Entscheidung für genaue linguistische Strukturen im Kontext der anikonischen zeitgenössischen Kunst bringt das hervor, was Giulio Carlo Argan (1968) definiert als „ein Maß der Welt, das sich in der Malerei herausgebildet und entwickelt hat und das nur die Malerei zu geben vermag."
Das Spiel der Beziehungen und Anspielungen verstärkt und entfaltet sich je nach dem Gesichtspunkt, als ob es sich um einen mehrstimmigen Chor handelte, der die gleichen Motive mit unterschiedlicher Orientierung vorträgt, im Bemühen, jenseits aller kritischen Formeln das Herz und die Logik der malerischen Vision zu erfassen.

Die Arbeiten Ciussis erreichen die Schwelle der siebziger Jahre mit großer Offenheit des Blicks, der nicht von den rhetorischen Modalitäten der abstrakten Kunst eingeengt ist, sondern die Freiheit der geometrischen Phantasie verfolgt im Widerspruch zu allen Ideologien und den neuesten Produkten angeblicher Aktualität.
Die Dynamik des Spannungsverhältnisses zwischen Quadrat und Kreis klingt ab, die linearen Formen vervielfältigen sich, gehen von einer wellenförmigen Bewegung zu einer horizontalen und diagonalen über, und entsprechend wächst das Interesse an rechteckigen Streifen, verstanden als chromatische Bänder, die entsprechend dem größtenteils asymetrischen Gleichgewicht wechseln.
Zwischen 1970 und 1974 erweist diese Ausdrucksproblematik mit großer Klarheit die eigene Entschlossenheit, die Farbstrukturen als sensoriale Felder zu entschlüsseln, wobei der Wahrnehmungsakt längere Zeit in Anspruch nimmt.
Dafür ist weniger die formale Komplexheit des Bildes verantwortlich als vielmehr die unbegrenzte Aufhebung der Zonen, die es eingrenzt, aber nicht in ihrer leuchtenden Ausstrahlung begrenzt.
Die abstrakte Konfiguration provoziert einen länger andauernden Betrachtungsprozess, auch weil dieser durch die Dialektik von Figur und Untergrund, von Licht und Schatten, von Positiv und Negativ unterstützt wird, ohne dass deswegen der optische Mechanismus der Umkehrbarkeit den Raum beherrschte zu Lasten der lyrischen Dimension der Malerei und des Zaubers der Farbe.
In diesem Sinne verwandelt Ciussi die analytische Spannung des Malens in einen Imaginations-Impuls, der über die konzeptuelle Reflexion hinausgeht, um sich immer als emotionales Ereignis zu präsentieren, das den Blick darüber hinaus zu leiten vermag.
Die großen Farbfelder in Grün, Hellblau, Rot, Blau, selbst der Kontrast zwischen dem Schwarz und seiner Umgebung zeigen, dass die Farbe in Bezug auf sich selbst agiert und die räumlichen Verschränkungen eine spezifische Genauigkeit haben, vor allem aber mit der Möglichkeit spielen, die Wand mit der Kraft ihrer leuchtenden Energie einzubeziehen.
Das ist auch dann der Fall, wenn das Bild scheinbar blockiert scheint in einer auf Starrheit und symmetrischen Proportionen gegründeten Struktur, so als handele es sich um eine unberührbare Ikone, die keinerlei Störung erlaube.
Eine Frage, die sich bei der Beurteilung des künstlerischen Kontextes dieser frühen Siebziger Jahre stellt, ist das Verhältnis zur sogenannten „Neuen Malerei" Italiens und Europas und auf der anderen Seite zu den grundlegenden Strukturen der amerikanischen Minimal Art. Lara Vinca Masini (1974) verortet in dieser Situation das Werk Ciussis „in eine mittlere Position zwischen der glänzenden ‚Präsenz' eines Stella und der magischen ‚Abwesenheit' von Reinhardt, jedoch gleichfalls im Rückgriff aufs Vergangene, vielleicht durch Maleevichs schwarzes Quadrat auf schwarzem Untergrund, als neue Verwendung einer archetypischen Form, die er im Übrigen als assoziativen Angelpunkt von Bildern nutzt".
Obwohl Ciussi an einer der frühesten Ausstellungen (*Per pura pittura*, 1972) teilnimmt, die sich auf das Klima der Anfänge der Neuen Malerei zurückführen lassen, ist seine Position nicht dieser komplexen Richtung künstlerischer Suche zuzurechnen, die das neue Schicksal des Malens in sich versammelt und von unterschiedlichen Stimmungen und Verhaltensweisen der künstlerischen Ausdruckssprache charakterisiert ist.

Sein Motiv ist weniger die Reflexion über die Mittel der Malerei als autonome Mittel eines Systems, das seinen Standort jenseits der historischen abstrakten Kunst definiert, sondern er verfolgt die Absicht, sich längs einer kontinuierlichen Linie der Farbdynamik zu bewegen, wobei die Geometrie ein aktives, konstruktives und unaufhaltsames Instrument darstellt.
Es handelt sich also keineswegs um die Absicht, den malerischen Akt in Funktion der Monochromie auszulöschen, und ebensowenig um die theoretische Analyse des Malens als einer Kritik der traditionellen malerischen Kanons, sondern um das Bestreben, die Wahrnehmungs-Intensität der Farbe zu fassen durch die Synthese der reinen Malerei, durch die Übernahme ihrer von jeglicher narrativer Darstellungsabsicht abstrahierende Dimension.
Auch nachdem die Vorherrschaft der geometrischen Formen um das Jahr 1975 nachlässt, konzentriert sich Ciussis Interesse nach wie vor auf Grundfiguren, die völlig die Dimension der Farbe absorbieren als Auslöser von Formen, die die Magie des gemalten Bildes wie unbegrenztes Licht erweitern.
Die Oberfläche verwandelt sich in den Ort der allmählichen Erscheinung der chromatischen Essenzen, eine Dimension, wo sich das Farben-Licht verschleiert, geheimnisvoll wird, schweigende Schwelle einer schwebenden Vision des unbegrenzten Sinns des Sehens; eine Dimension, die trotz ihrer Strukturierung auf eine unbekannte Dimension hindeutet.
„Für Ciussi" - so Tommaso Trini (1980) - „scheint die versunkene, destillierte Abstufung bedeutsam zu sein, mit der eine Farbe in eine Tönung übergeht, eine Tönung in einen Farbton, ein Farbton in ein Pigment, ein Pigment in mehr oder weniger Licht, in mehr oder weniger Dunkelheit".
Die Farbe wird eine Substanz, die sich zu anderen Abstufungen entwickelt durch eine innere Reise, die der Blick langsam wahrnimmt, indem er in den schwachen Tönen all das erkennt, was in den komplexen und gleichzeitig elementaren Schichten abgelagert ist. Sie agieren von der Dunkelheit zum Licht und verwandeln sich umgekehrt von den leuchtenden Farbflächen zu deren Verdunkelung in einer subtilen Dialektik, die die geheimen Verwandlungen der Farbe begünstigt, die minimalen Änderungen des gleichen Farbtons, das Gefühl eines scheinbar unbeweglichen Raums, der in Wirklichkeit mit Ausstrahlungen aufgeladen ist.
Die regelmäßige Anordnung der Streifen erlaubt es, sich in die Farbe zu versenken, sei es, wenn sie in den unmerklichen Wandlungen des Schwarz und des Blau versinkt, sei es, wenn sie den Kontrast zum Rot stimuliert oder sich auf die Kraft des Violetts, den Glanz des Grüns oder die Leichtigkeit des Hellblaus verlässt.
In manchen Fällen befinden sich die Streifen innerhalb eines Untergrunds, der sie umgibt und aufnimmt, in anderen nehmen die den Raum völlig ein, als wollten sie die vier Seiten der Bildfläche überwinden und ein intensives Verhältnis zur Wand eingehen.
Es handelt sich um eine Oszillation innerhalb und jenseits der Oberfläche, einen räumlichen Atemzug, den Ciussi wie die natürliche Ausbreitung der Farbe in die Umgebung empfindet; diese Problematik ist bereits in der Vergangenheit angegangen worden und setzt sich auch in den Werken dieser Jahre durch als eine unvermeidliche Notwendigkeit anderen Raums, anderer Grenzüberschreitungen, anderer Erweiterungen.

Um das Jahr 1982 empfindet der Künstler die Notwendigkeit, die Oberfläche durch gewellte Linien in Bewegung zu versetzen, und zwar durch Variationen, die den Raum auf eine andere Art durch fließende Spannungen fixieren, die von den durch die Senkrechte ausgelösten dynamischen Schwindelgefühlen beherrscht sind. Als Verkörperung dieser Tendenz erscheint wieder die Funktion der Modulation des Zeichens in unterschiedlichen Rhythmen und verschiedenartiger Wiederholung des gleichen Impulses. Die neue Wirkung entsteht durch die Entwicklung von parallelen oder sich überlagernden Linien, Linien, die ihre Bewegung miteinander verflechten wie ein Fluss, der die Oberfläche überquert und überschreitet, ein chromatischer Vorgang, der wie ein fixierter Moment einer umfassenden Bewegung dahinfließt.
„Dieser Übergang" - so urteilt Giovanni Maria Accame (1997) - „bezeichnet eine tiefverwurzelte, innerliche Unruhe, die in den Arbeiten erscheint, aber vor allem den Künstler selbst beherrscht. Eine Unruhe, die die konstante Präsenz der geometrischen Komponente von jeder demonstrativen Aufgabe befreit, und stattdessen jenes Gefühl von Ungreifbarkeit mitteilt, das vom Kalkül wegführt und zur Poesie leitet. Die Malerei vermag auf diese Weise das zu zeigen, was ihr selbst zu entgehen scheint."
Durch wiederholte Verknüpfungen der fließenden Linien dieser unruhigen Spannung schafft Ciussi in den achtziger Jahren Bilder, die eine unbezwingbare Energie freisetzen, ein komplexer Werdeprozess des Bildes, den die malerische Ausführung bis an die Grenzen seiner Möglichkeiten führt. Es sind die großen Oberflächen, auf denen der drängende Rhythmus der Linien einen angemessenen Ausdruck findet für die auf das Umfeld gerichteten Bestrebungen des gemalten Bildes. Der Künstler bedient sich dabei halbrunder Holzschablonen, die rhythmisch verschoben werden und die Erfindung vielfältiger Variationen und Verknüpfungen von LinieZeichen erlauben.
Dabei ist festzustellen, dass bisweilen innerhalb der linearen Modulation ein chromatischer Ablauf zu beobachten ist, der von einer maximalen Leuchtkraft zu einem minimalen Erlöschen des Aufleuchtens reicht, so als handele es sich um einen doppelten Plan der energetischen Aufladung des Bildes. In anderen Fällen wird die Linie wie ein Abdruck behandelt, der verlorene Farbspuren offenbart, chromatische, im Kontext von Überlagerungen und Verflechtungen vibrierende Impulse, die die Oberfläche erfüllen wie ein von den unterschiedlichen malerischen Gesten wiederholt hervorgebrachter Schock.
Das Bild ist instabil, fließend, immer von gespannter Aufmerksamkeit, geleitet von der konstruktiven Vernunft wie von der Emotion, wird auf eine harte Probe gestellt von chromatischen Energien, die von einem zum andern Punkt zu schwanken vermögen, sich ausdehnen und zusammenziehen wie ein mitreißender Atemzug, der das Maß des malerischen Körpers übersteigt.
„Die innere und konstruktive Ordnung des Bildes" - schreibt Brane Kovič (2001) zu dieser Orientierung - „entsteht gemäß den vom Künstler im gleichen Moment erfundenen Gesetzen, die er anschließend mit freier Imagination missachtet, um nicht in formelhafte Wiederholung zu verfallen, die seine schöpferische Freiheit aufheben könnte".
Wie immer hält Ciussi Abstand zu den erreichten Zielen, akzeptiert keine formalen Garantien, sondern fordert den Raum vielmehr mit chromatischen Sprüngen und Aufwallungen heraus in einem ewigen Kampf mit dem totalen Gleichgewicht des Malens; dadurch entsteht der Eindruck, dass während der Bildung und Auflösung der Linien die Farbe zwischen Konstruktion und Fragmentierung schwankt und die überbordenden Wellen des Bildes entwickelt.
Der Pigmentauftrag ist niemals bereit, innerhalb dieser stürmischen Bewegung präzise Gestalt anzunehmen, gewinnt vielmehr größere Effizienz in den Spuren, die sich um die Linien bilden, Überreste von Streifenbildung und Abgleiten der Farbe, das in direkter Proportion zum Konstruktionsprojekt zunimmt.
Elisabeth Bozzi (1990) analysiert in ihrer Interpretation die Struktur dieser Formen „wie ein geistiges Gerüst (Gefühl, Intuition, Idee), das einer Disziplin innerhalb der Verschiedenartigkeit huldigt", während Giorgio Bonomi (2007) den Eindruck hat, dass „Farblinien aufzucken wie Peitschenhiebe".
Der Künstler erfasst die Bewegung, indem er den Eindruck erweckt, sich darin zu befinden; in diesem Sinne erlaubt die Zersetzung des malerischen Untergrunds die Auseinandersetzung mit einer Reihe von Konstruktionsproblemen, die sich Ciussi - vor dieser Phase seiner künstlerischen Suche - noch nicht gestellt hatten. Nun geht es darum, die Bewegung der vorhandenen Spannungen auf die Spitze zu treiben und die lineare Struktur durch eine wässrige, hybride, durch unvorhersehbare Morphologien infizierte Atmosphäre einzubeziehen.
Flecken und Fragmente wecken den Tastsinn: zwischen den flachen Farbauftrag des Untergrunds und das Linienbündel schiebt sich eine wechselhafte und unvorhersehbare Zone, die von der Materie der Grundierung ausgeht und sich mit der simultanen Vibration der Linien verbindet. In diesem Sinne kommt es zu stürmischen Varianten im Verhältnis zur Harmonie des Kompositions-

Rhythmus, mit dem sich der Künstler in der Phase der reinen Geometrie auseinandergesetzt hat. Was anfänglich getrennt war, ist nun ineinander vermischt; was aus der Haut der Oberfläche entstand, geht jetzt aus überlagerten Schichten hervor; was als eine strenge Kontrolle erscheinen konnte, wird jetzt vom zersetzenden Impuls eines andersartigen Raumgefühls beherrscht.
Bei der Interpretation dieser Arbeiten spricht Gillo Dorfles (1990) von der Überwindung der „kalten Ordnung" und von einem „freien sich Überschneiden der linearen Windungen, die häufig parallel verlaufen, aber sich auch häufig kreuzen". Er verweist außerdem auf die „Verwendung einer extrem flüssigen Farbmaterie, mit der die Leinwand überflutet wird, was es den vorbereiteten schmalen Streifen ermöglicht, in einem bisweilen fast naturalistischen atmosphärischen Magma auf und ab zu schweben, wobei der Zusammenstoß von Rot und Grün, von Erdtönen und Violett, von Nachtblau und Giftgrün neue, im Vergleich zu den früheren Arbeiten völlig neue Vibrationen hervorbringt".
Diese Neuigkeit gewinnt an Bedeutung, da sich darin eine Durchschlagskraft und eine Komplexität der Wahrnehmung ausdrücken, die Ciussi dazu dienen, weiterhin die dynamische Dimension des Raumes zu erfassen durch das Experiment der Farbe, die die Linien über sich hinaus projiziert, so dass die Grenzüberschreitung des Werks in den umgebenden Raum immer neue, verschiedenartige Ausdrucksfunktionen zu übernehmen vermag.

In den frühen neunziger Jahren bewegt sich die künstlerische Suche in Richtung einer weiteren Immaginations-Phase, in der das Zeichen den Schauer der Zersplitterung wiederfindet wie eine unruhige Schrift aus sichtbaren und unsichtbaren, teilweise gelöschten und in anderen Fällen unter der Oberfläche verborgenen Schriftzügen.
Das Gefühl der Überlagerung tritt von neuem als ein entscheidender Wert hervor, der dem Abenteuer des Zeichens, der Konstruktion und dem Verlust seines unendlichen räumlichen Verlaufs neuen Schwung zu verleihen vermag.
Die entscheidenden Motive sind die Impulse und Automatismen, die Strukturen und Aktionen, die eine Spur hinterlassen, ohne dass die geringste Energie im Ereignis des Werks verlorengeht. Jedes chromatische Teilchen drängt auf den Bildungsprozess der Form, von den geringsten Farbspuren bis zu den kurzen Rhythmen des Zeichens, lineare Diskontinuitäten im hellen Leuchten der Oberfläche.
Wie bei der Kurven-Modulation verwendet Ciussi auch bei diesen räumlichen Linien Holz- oder Pappschablonen, die er schnell verschiebt, um Rhythmen und Akkorde zu erzeugen: die Zeichen unterscheiden sich je nach dem Erfordernis, sie hervorzuheben oder zu erleichtern, sie zu verdoppeln oder sie in ihrer reinen Präsenz leben zu lassen.
Ihr Verlauf ist unterschiedlich: sie können innerhalb eines strengen und abgemessenen Raumes agieren oder sich in einem zerstreuenden Kontext malerischer Stimmungen wiedererkennen, können klar oder getrübt, statisch oder dynamisch, makroskopisch oder kleindimensional sein. Ihre Konstruktion entspricht einem streng geometrischen Geist, kann aber auch als eine unvorhersehbare Verschränkung verstanden werden, die sich bei der Verfolgung entgegengesetzter Tendenzen und stets instabiler Gleichgewichte öffnet und schließt.
Diese Dialektik lässt sich auch im Repertoire der Arbeiten auf Papier beobachten; die Verwendung von Mischtechniken gestattet es dem Zeichen, die Oberfläche mit unterschiedlichen Konsistenzen zu markieren und die Präzision der Linie abzuwechseln mit dem Vergnügen des verwischten, unbestimmten Strichs, der aufgeladen ist mit Stimmungen, die während des unwiederholbaren Ereignisses des Schaffens, Suchens und Überprüfens entstehen.
Eine nahezu musikalische Stimmung durchzieht die Bilder, als wären es Partituren, in denen sich schnelle und langsame, abgemessenen oder phasenverschobene Sätze abwechseln, Gesten, die im Innern der gleichen Strukturen durch eine Veränderung ihrer Position agieren.
Außerdem unterstreicht eine beinahe tänzerische Stimmung die Sprünge des Zeichens von einem Punkt des Raumes zum andern, ein ständiges auf und ab, als wenn die Dynamik der Linie in der Lage wäre, den Körper im freien Fall wiederzugeben, eingetaucht in die verschiedenen Farben des Lichts.
Die Kunstkritik hat nicht zufällig auf Analogien zu den hektischen Rhythmen von Musik oder Tanz hingewiesen; Enrico Mascelloni (2007) spricht von einem schnellen und nervösen Bildfeld, das anschließend vorausweist auf „eine geometrische Form, die beinahe tanzt und sich zu verdoppeln scheint". Giorgio Bonomi (2007) vernimmt „einen eurhythmischen Klang, der die Kontraste und Widersprüche nicht dramatisiert"; Alessandro Del Puppo (2007) dagegen vertritt „das Recht auf die Gefälligkeit der fließenden Arabeske, der geschwungenen oder unterbrochenen Linie und des beschwörenden und pulsierenden Farbempfindens" - einen Aspekt, den man bei dieser Suche nach harmonischen Kadenzen nicht übersehen sollte.
Ciussi wird klar, dass die malerische Vision unbegrenzt, aber zugleich auch dem vorher gesetzten Aktionsraum treu sein muss, eine auf die ständige Auslotung der räumlichen Harmonien konzentrierte Vision, verstanden als ein System von Transformationen, das über keine einsinnige Lösung verfügt, sondern als gleichzeitiges Nebeneinander verschiedener Möglichkeiten agiert.
Es ist kein geringes Verdienst, die Gefahr der Wiederholung zu vermeiden angesichts des unbegrenzten Mechanismus von einander in zentrifugalen und zentripetalen Spannungen verfolgenden Linien, die mit der gleichen Gewichtigkeit empfunden werden, auch wenn sie erkennbar verschieden auf der Arbeitsebene daherkommen.
Das Gefühl der Grenze verwandelt sich in eine Strategie, die kontinuierlich die Möglichkeiten der Malerei erneuert, weitere Aktionen, weitere Wahrnehmungsereignisse und Situationen zu eröffnen, in denen Farbe und Zeichen gemeinsam ein System von unwiederholbaren Entsprechungen schaffen.
Ab dem Jahr 2000 kehrt der Künstler wieder dazu zurück, streng geometrische Formen zu erkunden, den Dialog mit Urformen wie dem Quadrat oder dem Rechteck wieder aufzunehmen, aus denen Bilder entstehen, die unterschiedliche Sequenzen der gleichen Form enthalten. Nach dem Urteil von Francesco Tedeschi (2005) „Ausdruck der Anerkennung, dass sich auch in der elementaren und scheinbar endgültigen Figur die Öffnung in Richtung anderer Eventualitäten verbirgt".
Die Geometrie explodiert von Innen heraus und findet in den extremen Konsequenzen des Zeichens ihren Ort, der Absturz der Farben fällt mit ihrem Schwung zusammen, von einem Gleichgewicht zum andern zu pendeln und die Oberfläche mit unterschiedlichen Rhythmen zu sättigen, die der Künstler nie aus dem Auge verliert. Das wäre gleichbedeutend mit dem Verlust der Möglichkeit, auf unbekannte Gleichgewichte zu stoßen, auf hypothetische Variationen eines umhüllenden Raumes voller Leere und stummer Abgründe. Die Kontrolle über das Bild entspricht dem Drang, sich den Farbspannungen hinzugeben; es handelt sich um einen optischgeistigen Prozess, der einen Beginn voraussetzt, aber kein bestimmtes Ziel vorgibt und sich von Arbeit zu Arbeit vollzieht, ohne sich je zu erschöpfen.
Der Künstler spielt mit der Verschiebung von Quadraten, behandelt die Rechtecke obenhin und verfolgt Schritt für Schritt, wie sie sich zwischen den verschiedenen Oberflächen überlagern; alles ist Aktion und Reaktion der Farbe, die mit den Antinomien des Lichts spielt. Malerei ist eine Sprache mit mehreren Stimmen, Überfall von Schatten und Licht, es geht darum, über das Unaussprechliche hinauszublicken, die Farbe bedeckt ganze Raumsegmente, die von Leere umstellt sind.
Innerhalb der Quadrate und Rechtecke lädt sich die Farbe mit Stimmungen auf, die an ungestaltete Materie erinnern, an Atmosphären in Bewegung, Aufzucken in reicher Spurenfülle, die an den Dunstschleier verschwimmender Figuren gemahnen. Unterschiedliche chromatische Temperaturgrade gehen eine Verbindung ein als Synthese eines langen künstlerischen Suchprozesses; Erinnerung an das Amorphe und der geometrische Impuls bilden Polaritäten, zwischen denen sich die Malerei bewegt, ohne auf die Kraft der spezifischen Wandlung der Farbe zu verzichten.
„Eine Farbe, die Ciussi nicht so sehr wählt und anwendet," - wie Francesca Pola (2005) präzisiert - „sondern die er buchstäblich lebt, als im Werden begriffene Materie; nicht einfach Kompositions-

oder symbolisches Element, sondern selbst Präsenz einer permanenten Wandlung des Sehens und des Seins, über die Sphäre der Kontingenz unmittelbarer Sensualität hinaus, in ständiger Rückkehr zu den verborgenen Wurzeln der Empfindung".
Im Streben nach der essentiellen Form kann man auf alles und nichts stoßen, auf Struktur und Zersetzung, Reinheit und Beeinflussung, klare Gefühle und düstere Gespenster der Vernunft. Es handelt sich um notwendige Polaritäten, die die Bearbeitung der Materie der Oberfläche eingeprägt; ein Integrationsprozess, mit dem Ciussi den Formen Gewicht verleiht, ohne dabei an Transparenz einzubüßen, indem er die Unbeweglichkeit der Ränder unterstreicht, die dennoch nie bis ins letzte ausgeführt sind.
Am Fluss der intuitiven Geometrie muss man teilhaben, es ist faszinierend sich bis zum äußersten Gleichgewicht der Phantasie treiben zu lassen und dabei Rhythmen zu fixieren, wo der Blick angesichts des Unendlichen schwankt, jenseits des eigenen äußerlichen Maßes. In diesem Hinblick ist Franco Batacchi (2007) vollauf zuzustimmen, wenn er von chromatischen Energien spricht, „die der Vernunft angehören, weshalb es auch im Zeitalter der Elektronik noch Sinn hat zu malen". Diesen Sinn stiftet Ciussi durch die Qualität seines Ausdrucksvermögens, die beharrliche Bewältigung der enormen Aufgabe, die er sich seit den fernen fünfziger Jahren gestellt hat und in deren Fortsetzung er beständig neue Werke malt, neuen Enthusiasmus des Bildes, aus der Vergangenheit kommende Impulse, die sich in der Zukunft wandeln.

In der freien Entfaltung der letzten Jahre hat sich die Arbeitsperspektive auf weitere Aktionsfelder erweitert, und zwar durch eine noch intensivere Anreicherung mit chromatischen Partituren und leuchtender Energie, die aus jedem einzelnen Element der Gesamtkomposition ausstrahlen.
In jedem Bild ist eine Vielzahl von Quadraturen präsent, in Einzelfällen zählt man bis zu sechzehn mehr oder weniger regelmäßige Quadrate, zwischen die bisweilen irreguläre Elemente eingeklemmt sind und zu Verschiebungen und Überlagerungen führen, die die Konstruktion durch die Hervorhebung der chromatischen Energie dynamisieren.
Der weiße Hintergrund ist immer erforderlich, um die Kontraste zu erzielen und die Vitalität der geometrischen Konstruktionen zu gewährleisten, innerhalb derer der Atem der Farbe Erinnerungen aus der Vergangenheit und neue räumliche Intuitionen durchläuft in bislang unbekannten Konstruktionsverfahren. Die Summe der verschiedenen chromatischen Zonen erhält das Bild in kontinuierlicher Bewegung, es kommt zu spontanen Beziehungen zwischen den verschiedenen Farbkernen, die Ciussi instinktiv erzeugt und dabei zwischen der Strenge der geometrischen Strukturen und der Erfindung von nebelhaften und flüchtigen Formen hin und herpendelt.
Der Vitalismus der Malerei tritt mit dem Konstruktionsrhythmus der Sequenzen in Dialog, wo der Blick von Fall zu Fall auf informelle Erdfarben, sich ausbreitende Flecken, winzige Tropfspuren, urzeitliche Zeichen und Lichtspuren trifft, die direkt in die Fibern der Materie verschmolzen sind. Man hat den Eindruck, dass das gesamte malerische Spektrum, das sich im Verlauf des Künstlerlebens abgelagert hat, in diesen chromatischen Partituren zu neuem Leben erwacht, wo die Musik der Augen gleichzeitig unterschiedliche Ausdrucksregister herausfiltert und die verschiedenen Stile der Ausdruckssprache von der spontanen Geste bis zum abgemessenen geometrischen Modul harmonisch zusammenklingen lässt.
„Wie am Anfang, am Ursprung der formalen und malerischen Vorgabe," – so die Beobachtung Roberto Budassis (2008) – „definiert immer die Erfahrung des Gestus die Qualität des Zeichens, und jedes Zeichen scheint den Sinn der Existenz zu offenbaren, das Zittern des Lebens, das Gefühl der Erneuerung und der Verwandlung, das kontinuierliche Werden angesichts der Dinge, der Phänomene und der Welt selbst."
Im Verlauf des Jahres 2009 findet man Werke von intensiven polychromen Akzenten neben solchen, die sich in der Schwarz-Weiß-Skala bewegen, und diese Gleichzeitigkeit von entgegen gesetzten Visionen lässt erkennen, dass immer alles präsent ist, es gibt keine einsinnige Richtung und ebenso

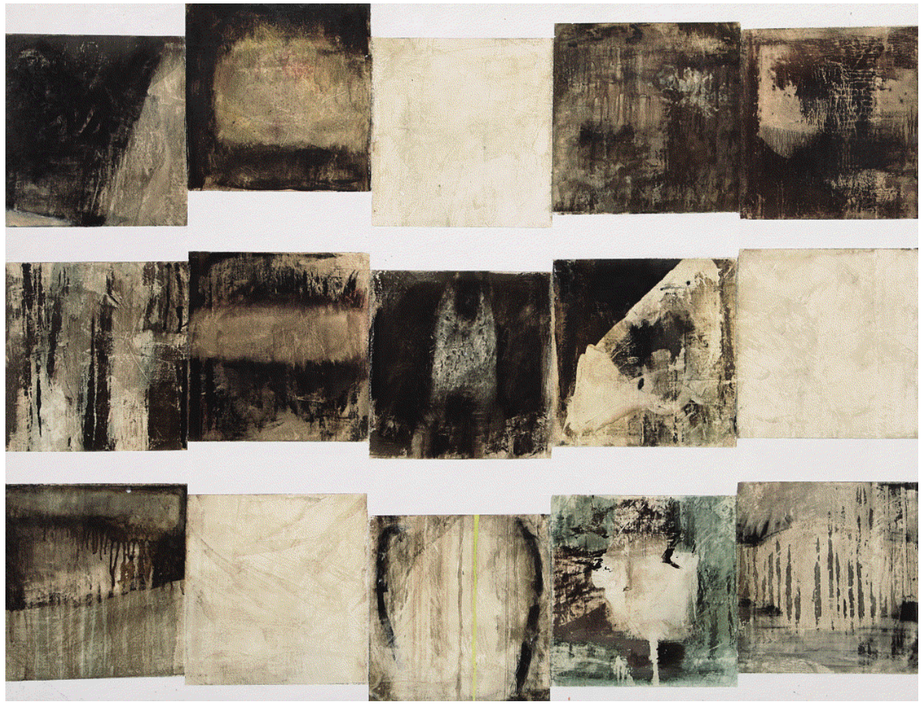
Struttura a cinque elementi, 1996, olio e tecnica mista su tela, 210x700 cm, Civici Musei Casa Cavazzini, Udine, 2011

wenig ein ausschließliches Programm, sondern das Bedürfnis, ohne ideologische Scheuklappen von einer chromatischen Temperatur zur andern zu wechseln. Entscheidend ist dabei, größte Klarheit des räumlichen Aufbaus mit dem Farbrhythmus zu verbinden, die sich in dieser Struktur mit all ihrer emotionalen Energie zum Ausdruck bringen; äußerst bewegliche Farben, die vor dem neutralen Hintergrund der Oberfläche in Berührung treten, miteinander kollidieren, verschmelzen und in offener Übereinstimmung oder in Kontrast zueinander stehen.
Andersartigen Ausdruck finden die gleichen Ausdrucksmechanismen auf dem Gebiet der Plastik, wo alles vom rhythmischen Entstehen der Volumen aufgesogen wird, den absoluten Protagonisten des Raumes, die nur zum Teil von der Rostfarbe des Kortenstahls oder den schillernden Glanzlichtern des satinierten Edelstahls bestimmt werden.
Im Übrigen ist es offensichtlich, und war es im Laufe der Jahre schon immer, dass Malerei und Plastik in der Imagination Ciussis in Dialog miteinander stehen wie dialektischen Momente ein und desselben kreativen Denkens; auf der einen Seite wird die Wucht der Farben von der strukturellen Ordnung der Vision eingerahmt, auf der andern verfolgt das modulare Spiel der Volumen kein anderes Ziel, als die Genauigkeit der Umrisse zu erweitern und Schwere in Leichtigkeit zu verwandeln.
Gleichwohl besteht ein deutlicher Unterscheid zwischen der Übertretung der geometrischen Basis einer malerischen Oberfläche mit Hilfe des breiten Spektrums farblicher Möglichkeiten, mit denen der Künstler lange experimentiert hat, und der Konstruktion eines volumetrischen Rhythmus, der den umgebenden Raum mit der ruhelosen Kraft seiner Dynamik einnimmt, als wenn immer alles auf der Kippe stünde und auf seine mögliche Grenzüberschreitung hin ausgerichtet sei. Wenn Ciussi in der alltäglichen Besessenheit der Malerei die unerklärlichen Strömungen seiner Innenwelt erforscht, scheint sich bei den Skulpturen immer alles mit den umgebenden Energien zu messen, angetrieben vom Drang, den Raum mit Hilfe der konkret fassbaren Evidenz der konstruktiven Kräfte in Besitz zu nehmen. In diesem plastisch-malerischen Dialog ist die Ungeduld spürbar, die Prinzipien einer kreativen Existenz zu fixieren, die völlig der Verbindung von Kalkül und Phantasie, technischer Bravour und Freiheit der Erfindung gewidmet ist und niemals auf das Vergnügen verzichtet, die Grenze des Unbekannten herauszufordern, das unerschöpfliche Geheimnis der Konstruktion.
„Betrachtet man das Werk Ciussis in seiner prozesshaften Entfaltung im Laufe der Jahre," – so Massimo Donà (2010) – „zeigt sich eine erstaunliche Wandlungskraft", also eine Anspannung der Imagination, die darauf abzielt, „uns den Sinn des Unmöglichen mit Händen greifen zu lassen".
Es handelt sich um eine entscheidende Fragestellung, um die zugrunde liegenden existenziellen Implikationen zu begreifen, die die Dynamik der Ausdruckssprache innerhalb und jenseits der vom malerischen Akt begrenzten Strukturen hervorbringt.
Die Entscheidung, das Experiment weiterer Variationen innerhalb des umfassenden Sinns des Machens fortzusetzen, bedeutet, aus den inneren Beziehungen des Malens neue Gelegenheiten zu gewinnen, um die unerschöpfliche Qualität der Farbe auf die Probe zu stellen.
Das geschieht in den Werken aus dem Jahr 2010 und den allerjüngsten von 2011, in denen sich der polymorphe Instinkt lockert, der chromatische Überschwang sich klärt und die Beziehung zwischen zwei Lichtwerten die Überhand gewinnt, eine ganz helle Basis, auf der sich eine andere chromatische Vibration entfaltet. Auf eine Grundierung in Weiß trägt Ciussi nämlich eine andere Farbe auf, die anschließend mit unterschiedlicher Intensität abgekratzt wird, um verschiedene Abstufungen des Lichts zu erreichen. Die Kratzspuren verlaufen in abwechselnden Diagonalen oder in leichten Kurven oder auch nur leicht versetzt, um die Seele der Oberfläche zum Ausdruck zu bringen, den Hauch des Lichts, das Beben der Materie.
Je stärker die Kratzspuren im Weiß sind, desto stärker tritt das Licht hervor; mit exemplarischer Deutlichkeit geschieht das im Verhältnis zu Schwarz oder Grauabstufungen, die mittlere Tönungen hervorrufen, zarte Berührungen, leichtes Abklingen, schwebend in einem unbestimmten Raum von beinah ungreifbarer Konsistenz.

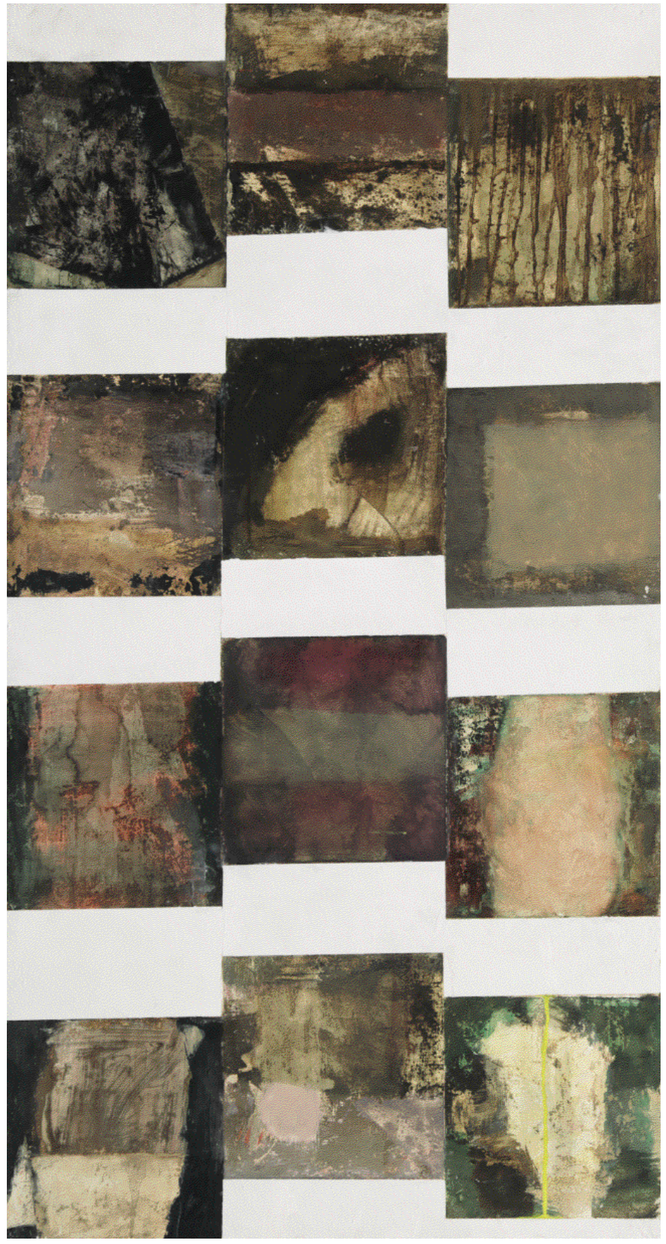
Alles vollzieht sich unter der Haut, so als ob ein halbes Jahrhundert malerischen Pulsierens in den schwachen Vibrationen der Hautoberfläche des letzten chromatischen Traums Ciussis eingeschlossen wären, ein großes Schachbrett, auf dem die Verschiebungen des Malens immer ihr labiles Gleichgewicht herstellen.
„Malen ist für Ciussi" - nach den Worten von Luca Massimo Barbero (2011) - „ein Abenteuer in immer neuen Räumen, deren Koordinaten er im selben Moment erschafft, in dem er sie erahnt und erfasst, wie in einem ewigen kreativen Jetzt, was auch die außerordentliche Frische der letzten Schöpfungen erklärt, ihre immaterielle Übereinstimmung mit den möglichen Projektionen virtueller Technologie, die scheinbar nichts zu tun hat mit seiner Vision der Malerei, aber gleichwohl den heutigen Menschen prägt, dessen sensibler und freier Seismograph Ciussi weiterhin ist."
Neben weiteren Beobachtungen betont diese Interpretation die besondere Rolle, die die Figur des Malers in der heutigen multimedialen Kultur einnimmt, und sein spezifisches Gewicht innerhalb der immateriellen Vision der globalen Kommunikation. Für Chiussi geht es immer darum, mit den Mitteln einer zu höchster expressiver Reinheit geläuterten Malerei zu kommunizieren, mit Bildern, die sich die Freiheit nehmen, die Auseinandersetzung mit der fortgeschrittensten und virtuellsten Technologie zu verweigern, deren Potentialität die Kunst gerade experimentell erforscht.
In Wirklichkeit ist die Malerei eine Ausdruckssprache, die frei von Dogmen innerhalb der globalen Kultur agiert als Demonstration ihrer Andersartigkeit in der Vielfalt möglicher Universen. In diesem Sinne findet das Werk eines Malers wie Ciussi seine Anregungen nirgendwo anders als innerhalb der kontinuierlichen Erforschung des imaginären Charakters von Farbe und abstrakter Form. Da lässt sich dann kein Einverständnis herstellen mit denen, die seit Jahrzehnten den Untergang der Malerei predigen, ohne eine Ahnung zu haben vom bedeutsamen anthropologischen Wert des Malaktes in sich selbst als unerschöpfliche Quelle der Erkenntnis.
Das vordringlichste Problem besteht also darin, die Malerei neu zu beleben, und nicht zufällig hat Ciussi es mit dem Wissen seiner malerischen Sensibilität immer vorgezogen, unbekannte Richtungen einzuschlagen, und auch heute verspürt er immer noch keinen Drang zu überflüssigen Bilanzen und Umdeutungen eines Schicksals, das ihm in der Vergangenheit wie in der Gegenwart seinen Platz inmitten der Vieldeutigkeit des Erforschens angewiesen hat, gerade so, als stünde immer Alles am Anfang, und als müsste die Welt erst noch gemalt werden.



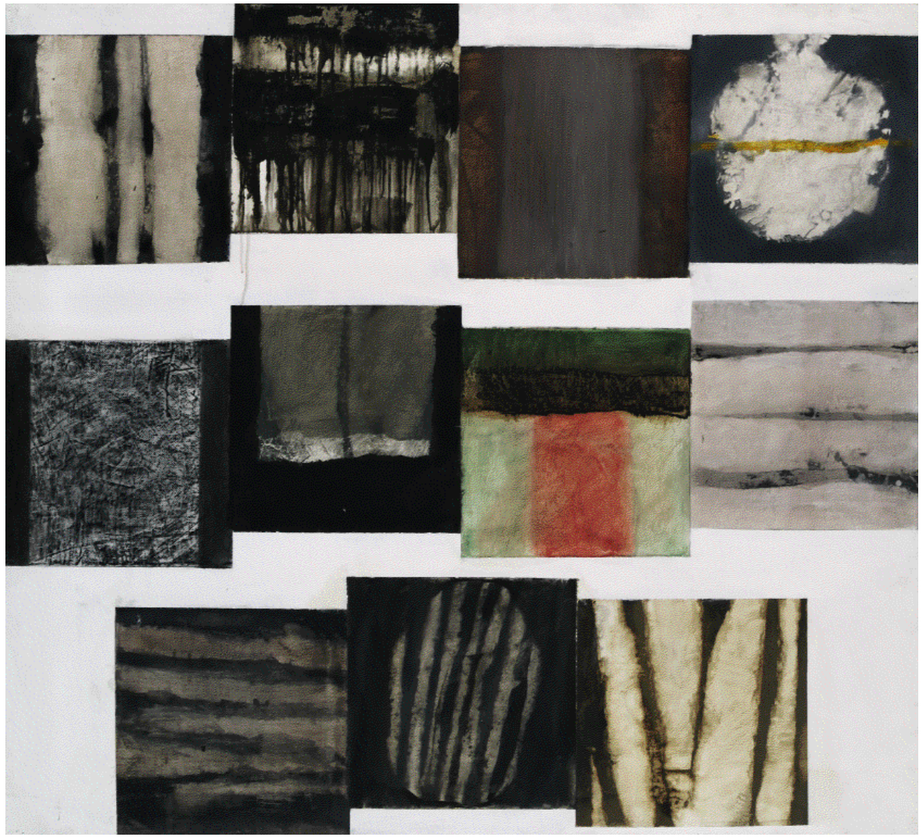
Senza titolo, 2007, olio e tecnica mista su tela, 120x90 cm



Senza titolo, 2008, olio e tecnica mista su tela, 100x130 cm



Senza titolo, 2008, olio e tecnica mista su tela, 134x69 cm

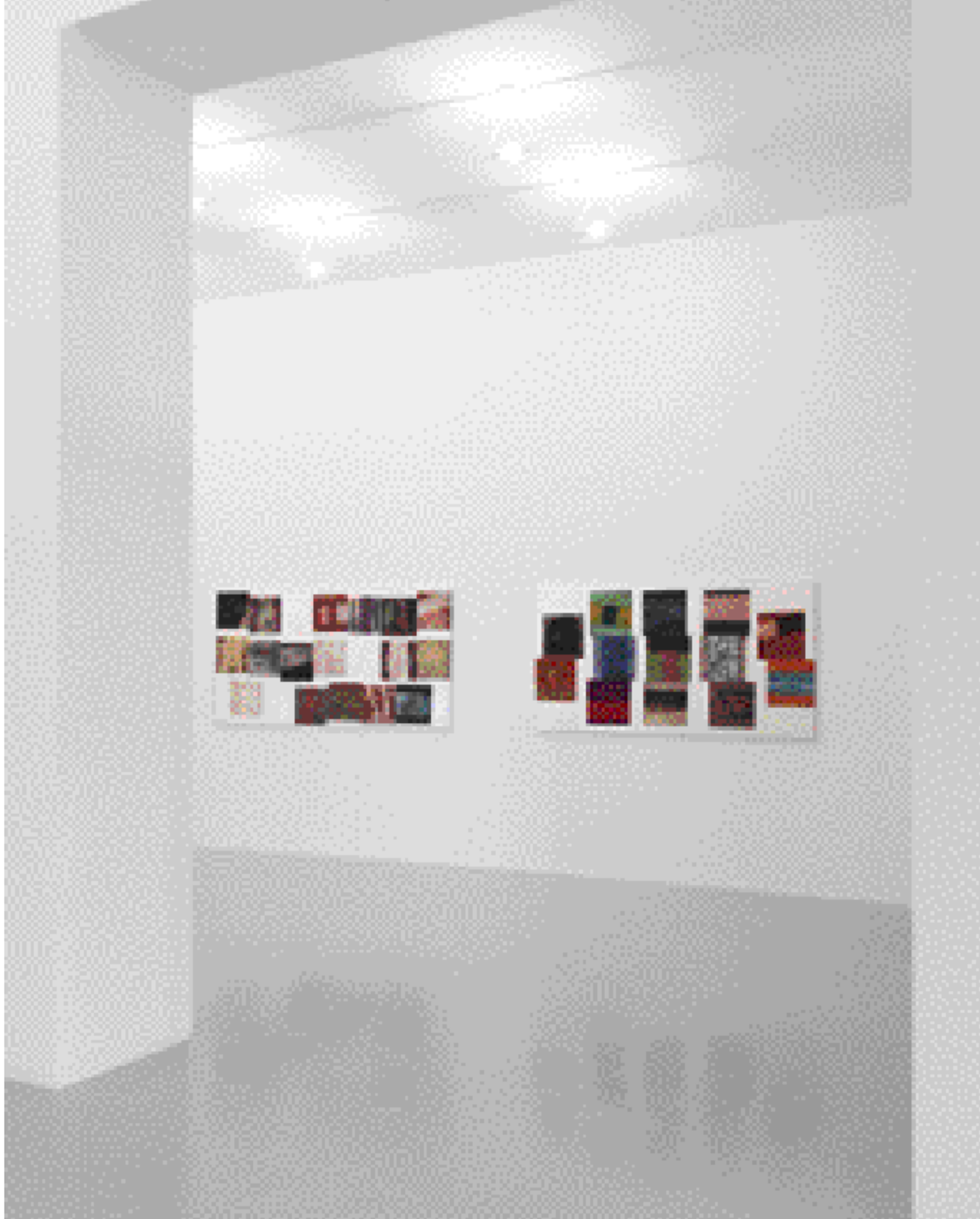


Senza titolo, 2009, olio e tecnica mista su tela, 100x110 cm



Senza titolo, 2009, olio e tecnica mista su tela, 183x124 cm

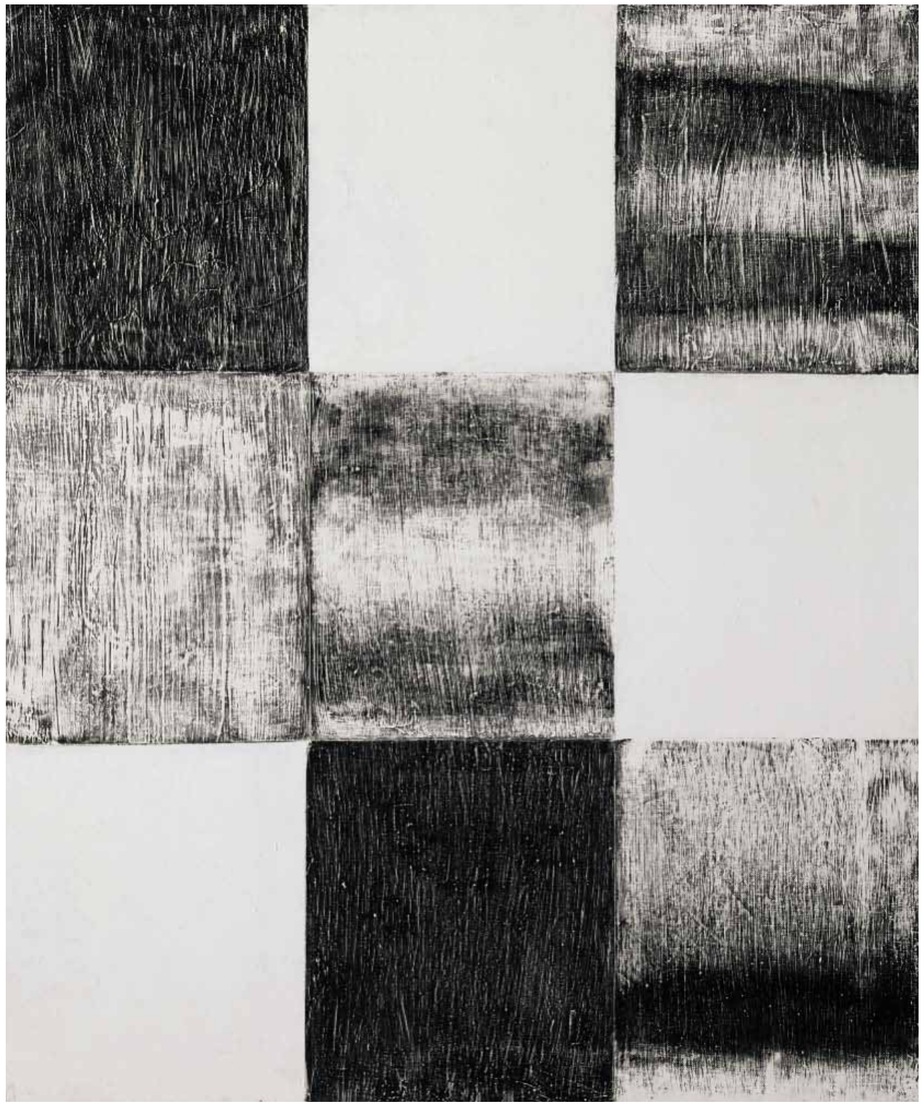
A arte Invernizzi Seragiotto, Padova, 2009



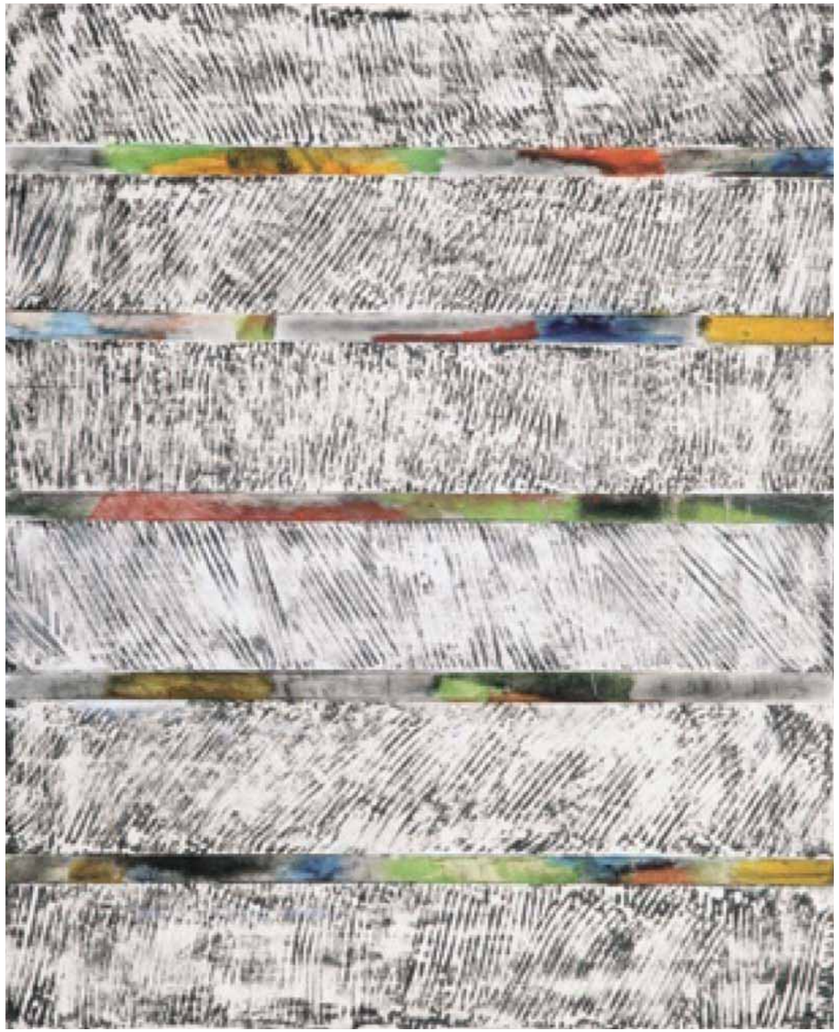




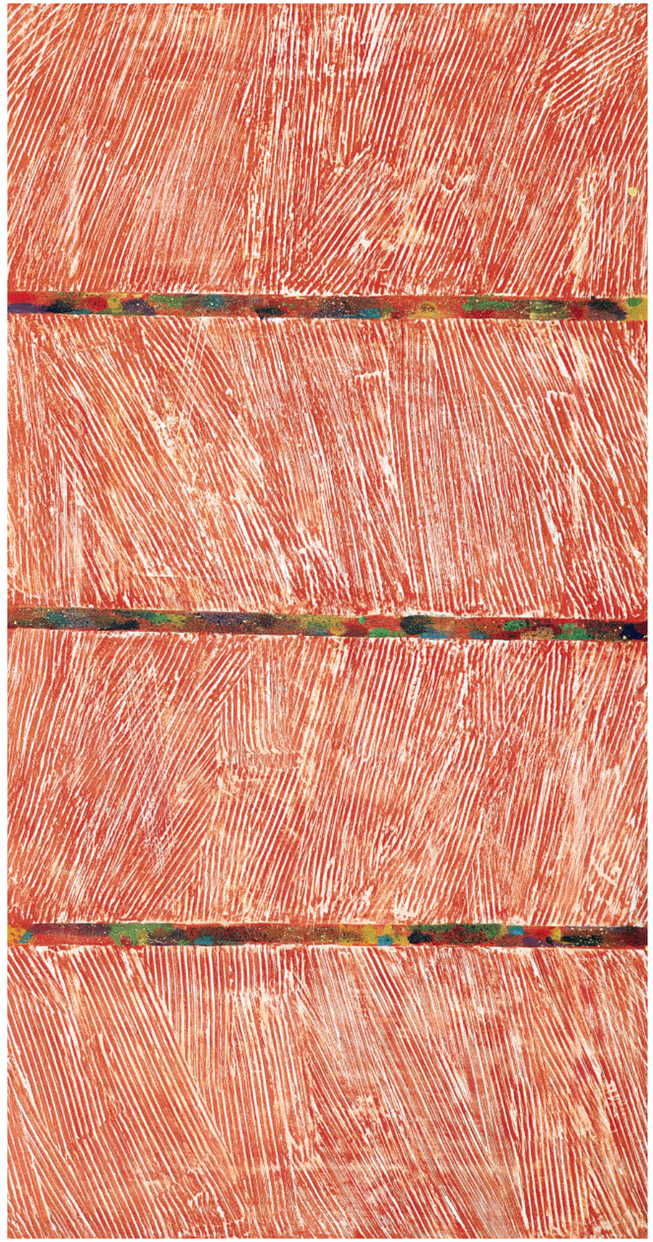
Senza titolo, 2010, olio e tecnica mista su tela, 101x141 cm



Senza titolo, 2010, olio e tecnica mista su tela, 120x100,5 cm



Senza titolo, 2008, olio e tecnica mista su tela, 70,5x57 cm



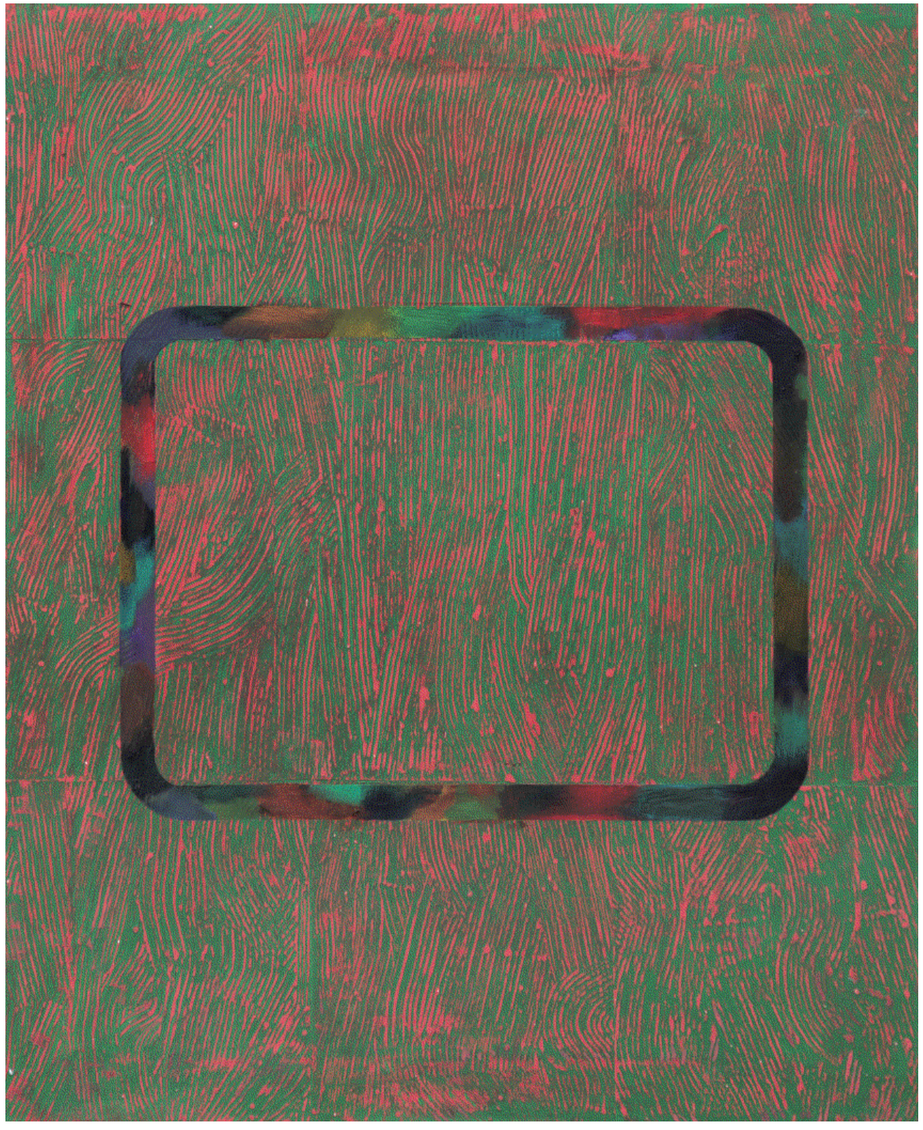
Senza titolo, 2011, olio e tecnica mista su tela, 110x58 cm



Senza titolo, 2011, olio e tecnica mista su tela, 130,5x101 cm



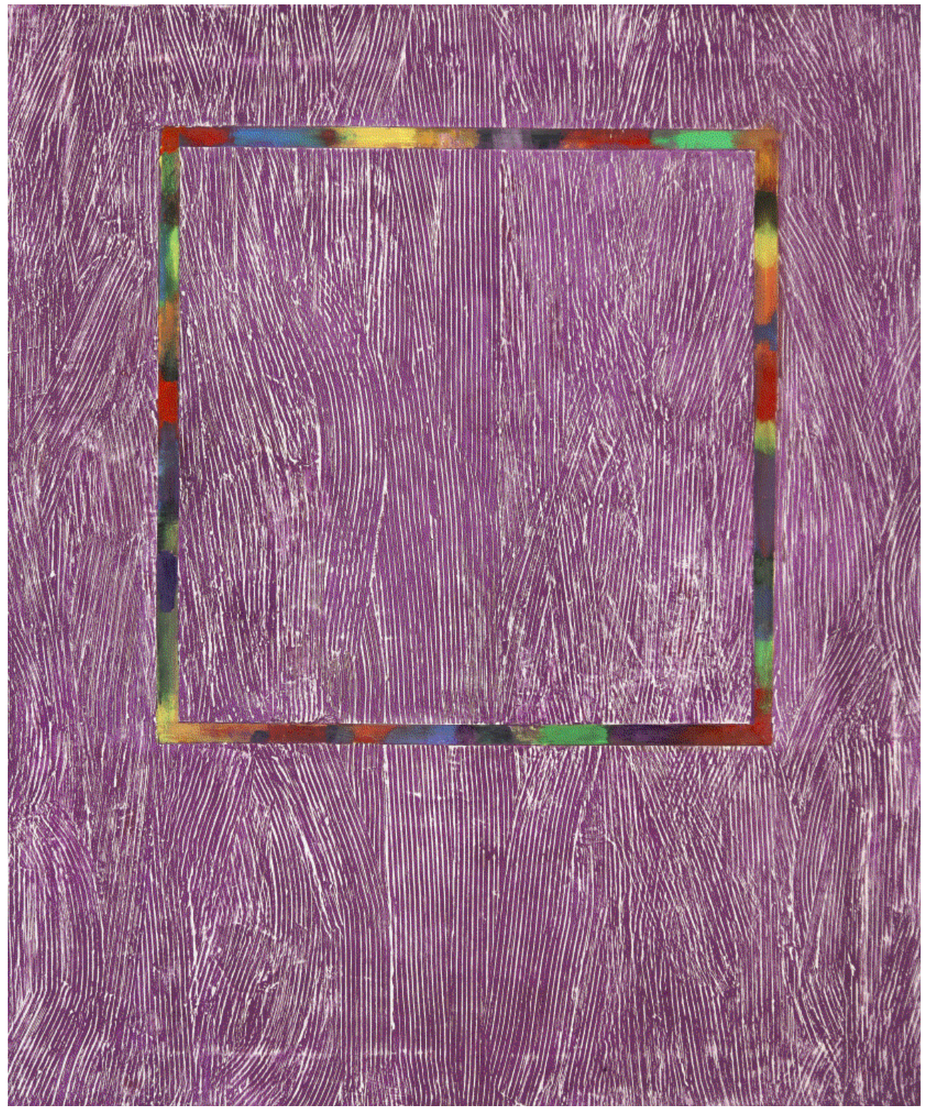
Senza titolo, 2011, olio e tecnica mista su tela, 140x130 cm



Senza titolo, 2011, olio e tecnica mista su tela, 110x90 cm



Senza titolo, 2011, olio e tecnica mista su tela, 100x80 cm



Senza titolo, 2011, olio e tecnica mista su tela, 120x100 cm
Abbazia di Rosazzo, Manzano, 2011 >

