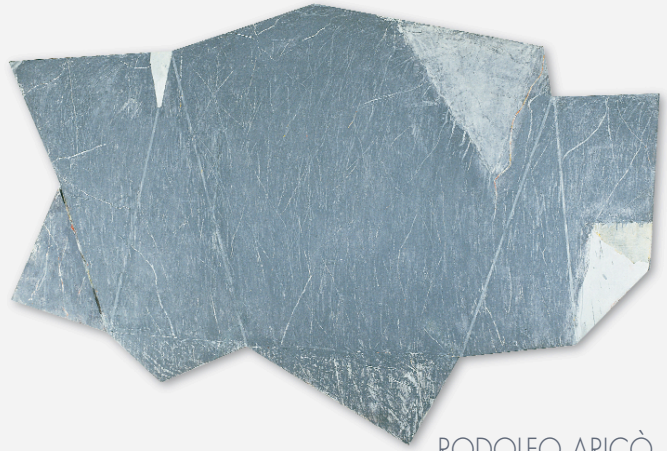
Rodolfo Aricò è uno dei maggiori rappresentanti dell'arte italiana della seconda metà del ventesimo secolo ed è un protagonista del modo di concepire l'opera d'arte pittorica definito come pittura essenziale. L'artista, nato nel 1930 a Milano e ivi scomparso nel 2002, nel corso della sua attività artistica ultraquarantennale e in continua evoluzione, ha compiuto un percorso creativo, alla fine del quale ha raggiunto una qualità d'espressione in cui solo la suggestione della pittura pura risulta significativa. Alla fine degli anni Cinquanta è stato stimolato soprattutto dall'arte informale, ma riconoscendone presto i limiti, è giunto poi a forme più chiaramente definite. Così negli anni Sessanta è pervenuto alla creazione di opere costituite da più elementi che presentava in installazioni ambientali e a relazionarsi con forme architettoniche primarie. A partire da quegli anni, si è dedicato sempre più intensamente ai principi fondamentali della strutturazione del quadro, all'importanza del colore, alla materia della pittura, alla trama dell'opera, alle strutture e alla cura magistrale nella stratificazione del colore e delle superfici. I suoi dipinti, che in quest'ultima fase tendono alla monocromia, sono in ultima istanza espressione di una bellezza e immanenza della sua personale estetica che tende all'Assoluto.
Il presente volume, pubblicato in occasione della mostra presso l'Institut Mathildenhöhe di Darmstadt, costituisce un'affascinante presentazione del fare creativo di Rodolfo Aricò in tutti i suoi aspetti formali e temporali.

RODOLFO ARICÒ



RODOLFO ARICÒ

Rodolfo Aricò ist einer der markantesten Vertreter der italienischen Kunst in der zweiten Hälfte des 20sten Jahrhunderts und als solcher ist er vor allem einer der herausragenden Protagonisten jener Auffassung des Malerischen, die man als essenzielle oder analytische Malerei bezeichnet. Der 1930 in Mailand geborene und dort 2002 gestorbene Maler hat im Laufe seiner über 4 Jahrzehnte kontinuierlich verfolgten Werkentwicklung einen schöpferischen Prozeß durchlaufen, in dessen Fortgang er zuletzt eine Qualität des bildnerischen Ausdrucks erreichte, in der allein die Suggestion der reinen Malerei bedeutsam ist. Ende der 50er Jahre verarbeitete er zunächst Anregungen aus der informellen Malerei, wobei allerdings schon bald das Bestreben erkennbar war, zu klarer definierten Formen zu gelangen. Dies führte in den 60er Jahren zur Schaffung von objekthaften Elementen, die er in ambientalen Installationen präsentierte, und zur Auseinandersetzung mit Ur- und Grundformen der Architektur. Von da an konzentrierte er sich immer stärker auf die fundamentalen Prinzipien des Bildnerischen, auf die Werte der Farbe, auf das Stoffliche der Malerei, auf Texturen, auf Strukturen und auf die sublime Behandlung von koloristischen Schichten und Oberflächen. Seine Gemälde, die in dieser letzten Phase zum Monochromen tendieren, repräsentieren in letzter Konsequenz eine Schönheit und Immanenz des ästhetischen Selbstausdrucks, die auf ein Absolutes verweisen.
Die vorliegende Publikation, die als Katalogbuch zur Ausstellung auf der Mathildenhöhe in Darmstadt erscheint, zeigt das faszinierende Spektrum des Schaffens von Rodolfo Aricò in allen zeitlichen und gestalterischen Ausprägungen.

Aspro, 1991, Acryl auf Leinwand, 205x300 cm

ESTRATTO DEL CATALOGO

Klaus Wolbert (Hrsg.)

RODOLFO ARICÒ

Annäherungen an das Absolute

Institut Mathildenhöhe Darmstadt 15. Mai - 3. Juli 2005

Gesamtleitung: Dr. Klaus Wolbert
Assistenz: Kathrin Schmidt M.A.
Koordination in Italien: Volker W. Feierabend
Sekretariat: Elisabeth Bachschuster, Angelika Nitsch
Verwaltung und technische Organisation: Ulli Emig, Michael Heine, Brigitte Sandtner

Ausstellung
Restauratorische Betreuung: Dipl. Rest. Berenice Gührig
Technische Leitung: Jürgen Preusch
Aufbau: Uwe Brückner, Christian Häussler, Hartmut Kani, Karl-Heinz Köth
Transport: Liguigli Fine Arts Service, Lodi
Werbedisplays: Gassner und BIGprint, Roßdorf
Plakatgestaltung: Regina Schüle, Darmstadt
Presse- und Öffentlichkeitsarbeit: Dipl. Soz. Claudia Falter

Katalog
Katalogkonzept: Epicarmo Invernizzi, Mailand
Redaktion: Tiziana Invernizzi, Mailand
Grafische Gestaltung: Tiziana Invernizzi, Mailand
Satz: Irene Stucchi, Emanuela Villa, Mailand
Deutschen Übersetzungen: Christine Dirnaichner, Mailand; Stephan Oswald, Bologna
Italienischen Übersetzungen: Marina Buttarelli, Mailand
Fotografien: Mario Carrieri, Mailand; Jonas Dovydenas, Chicago; Riccardo Toffoletti, Udine; Oscar Savio, Mailand; Paolo Vandrasch, Mailand; Nicola Zocchi, Mailand
Lithos: Galli Thierry s.a.s., Mailand
Druck: Galli Thierry Stampa s.r.l., Mailand

© 2005 Archivio Rodolfo Aricò, Mailand
© 2005 Institut Mathildenhöhe Darmstadt, Darmstadt
Alle Rechte vorbehalten
ISBN 3-935062-04-4

Wir danken folgenden Leihgebern:
A arte Studio Invernizzi, Mailand
Grossetti Arte Contemporanea, Mailand
VAF-Stiftung, Frankfurt am Main/MART Museo di Arte Moderna
e Contemporanea di Trento e Rovereto
AGI Verona, Verona
Lula und Carola Aricò, Mailand
Lucia und Dario Borradori, Mailand
Domenico Tassi, Mailand
und all denen die ungenannt bleiben wollen

Wir danken:
Giovanni Galimberti, Gino Gervasoni, Sergio Griffini, Bruno Grossetti, Sergio Grossetti,
Angelo Invernizzi,Renata Knes, Massimo Lettieri, Massimo Umili, Alberto Sbalchiero

Inhalt

Klaus Wolbert
7 Rodolfo Aricò. Annäherungen an das Absolute
13 Rodolfo Aricò. Verso l'assoluto

Antonella Soldaini
25 Rodolfo Aricò. Die ersten Jahre seines Schaffens (1955-1969)
49 Rodolfo Aricò. Gli anni della prima attività (1955-1969)

Lorenzo Mango
60 Die Grenzen der Form
68 I confini della forma

Marco Meneguzzo
73 In der Schwebe. 1966-1980. Das Werk zwischen Malerei und Objekt
79 In bilico. 1966-1980. L'opera tra pittura e oggetto

Carlo Invernizzi
88 Die neuronischen Koordinaten Rodolfo Aricòs und seine Malerei
91 Le coordinate neuroniche di Rodolfo Aricò e la sua pittura

Claudio Cerritelli
97 Visionen des Unwägbaren
109 Visioni dell'imponderabile

Concetto Pozzati
124 Notizen zu Aricò
128 Appunti per Aricò

Francesca Pola
137 Unbegrenzte Grenzen: Visionen des Werdens, im Sinne des Ganzen
Das Werk Rodolfo Aricòs in den achtziger und neunziger Jahren
143 Limiti senza confini: visioni del divenire, nel senso del tutto
L'opera di Rodolfo Aricò negli anni Ottanta e Novanta

Massimo Donà
150 Über das „Tun", nach Rodolfo Aricò
156 Sul 'fare', secondo Rodolfo Aricò

Luca Massimo Barbero
161 Rodolfo Aricò: Malerei als aktiver Prozess
"Warum ich lebe und warum ich male. Malen tue ich schon immer, und leben seit wann?"
167 La pittura come procedimento attivo di Rodolfo Aricò
"Perché vivo e perché dipingo. Dipingo da sempre e vivo da quando?"

Elmar Zorn
174 Aricòs Raumerfindungen als Kosmos der Kunst
176 Le invenzioni spaziali di Aricò, ovvero il cosmo nell'arte

185 Abbildungsverzeichnis

189 Biographie

193 Ausstellungen

201 Bibliographie



Klaus Wolbert
Rodolfo Aricò. Annäherungen an das Absolute

Vom „Verstummen" als dem letztmöglichen Ausdruckgestus der Kunst in einer Zeit, in der sich das „Schlechte" in enthemmten barbarischen Atavismen geoffenbart hat, spricht der deutsch-jüdische Philosoph Theodor W. Adorno in seinen 1970 erschienenen Reflexionen zur „Ästhetischen Theorie". Zwar hält er an der Überzeugung fest, daß allein die Kunst noch als Instanz des Humanen Geltung beanspruchen darf, jedoch hat sie andererseits auch die Unschuld eingebüßt, die es ihr erlauben würde, die Welt als eine geordnete, stabile und intakte zu spiegeln. Das Wesen der Kunst besteht nach Ansicht von Adorno in der „bestimmten Negation einer bestimmten Gesellschaft", wobei ihre „Gegenposition zur Gesellschaft" und ihre „Opposition gegen die empirische Realität als solche" sich in der formalen Autonomie des von allen Inhalten emanzipierten artifiziellen Kunstprodukts erfüllt. Gebrochenheit, Schmerz, Klage, Tragik, Trauma sind daher von nun an der Kunst inhärent; zwar ist die Schönheit noch immer das Ziel eines jeglichen künstlerischen Vollendungsprozesses und das Streben nach einem Zustand der immateriellen Geistigkeit gehört nach wie vor zu den Idealen der Kunst, erreichbar ist dieser Gipfel der reinen Selbstbedeutung nicht mehr. Der Zerfall der abendländischen Wertordnungen, das Zerbrechen der lichten Zukunftsträume, die einst aus den Utopien des Humanismus und der Aufklärung entstanden waren, äußert sich auch in der Konstitution der Kunst der Moderne nach 1945: Ein unbeschädigtes Ganzes ist nicht mehr möglich, das Kunstwerk als Ausdruck einer emphatischen Moderne kündigt das vertrauliche Verhältnis zum Betrachter auf, es verweigert sich der widerstandslosen Inbesitznahme, es sperrt sich gegen jegliche Forderung nach trivialer Verständlichkeit und es weist insbesondere ein nur folgenlos genießendes kulinarisches Wahrnehmungsverhalten ab. Das Kunstwerk tendiert in seinen aktuellen Erscheinungsformen zur Anomalie, zum Befremdlichen, zur Irritation, zum Nonkonformen und zum Sibyllinischen. Nur noch in Bruchstücken, in Fragmenten, und in Andeutungen, in Unfertigem und in Skizziertem konkretisiert sich demnach das Suchen und Wollen des Künstlers. Im Gegenzug aber - wenn schon der große ganzheitliche kohärente Auftritt als trügerischer Schein von Harmonie entlarvt ist - nimmt die Konzentration auf das Analytische und auf das Konzeptuelle sowie die Tendenz zur Nachfrage nach den Bedingungen des Künstlerischen und der Sinn für die Inszenierung des Partiellen zu.

Diese von Adorno inspirierten Gedanken zum Sein der Kunst in der zweiten Hälfte des 20sten Jahrhundert tauchen auf bei der Beschäftigung mit dem Œuvre von Rodolfo Aricò, einem Maler, der stets genau auf jener Grenze zwischen Gewißheit und Ungewißheit balancierend gearbeitet hat, bei dem ein sicheres zielgerichtetes Denken immer auch durchsetzt war von der Neigung zum existenziellen Zweifel, wenn nicht gar zur Verzweiflung.

Aricò zählte zu jenen intellektuellen und kreativen Begabungen, die am Ende der 50er Jahre von einem gärenden Gefühl des Unbefriedigtseins im Hinblick auf die Dominanz der informellen Malerei erfaßt worden waren, das heißt er verspürte eine wachsende Skepsis gegenüber den individualistischen abstrakten Äußerungsenergien und er verwarf die rein motorischen Emanationen sowie die Zufallsprozesse der Materialästhetik, die nach 1945 als Kunstsprache der freien westlichen Welt inauguriert und gefeiert worden waren. Auf der einen Seite behauptete sich eine Übermacht von wegweisenden Innovationen, von bildnerischen Mustern und formalen Lösungen, die von den Pionieren des abstrakten Expressionismus in den USA sowie von den Protagonisten der informellen und tachistischen Malerei in Europa erfunden worden waren und die dogmatisch den Weg zu Neuem versperrten, auf der anderen Seite wurde die Verarbeitung dieser Vorbilder immer formelhafter. Die vielen abstrakten Bildschöpfungen, die gegen Ende der 50er Jahre den Markt überschwemmten, folgten in der Regel leicht erwerbbaren Rezepturen. Ein Heer von Epigonen sorgte weltweit dafür, daß die Kraft des Action Painting in einer geradezu inflationären Aneignung durch schwache Talente erlahmte: Was einst mit revolutionärem Impetus begann, verkam zu einer Art ungegenständlicher Salonmalerei, zu einem hedonistischen Spiel mit Farben, Formen und Strukturen.

Dies war das Klima, in dem Rodolfo Aricò seine ersten Schritte auf der Bühne der Bildenden Kunst wagte und wie alle Vertreter der Künstlergeneration, die in den 1950er Jahren zur Malerei kamen, mußte er durch das Territorium der freien gestischen Abstraktion hindurch, bevor er sich eigenen Zielen zuwenden konnte. Das heißt, ehe er ein radikal konträres Bildverständnis fand, erprobte er zunächst in den Jahren zwischen 1959 und 1962 Möglichkeiten, die informelle Bildsprache immanent zu modifizieren und ihr eine Sinndimension zu erschließen, die über den formalen Gestus hinausweist.

I. Rodolfo Aricò, Venedig, 1968

Ein Schlüsselbild ist in diesem Zusammenhang bestimmt das Gemälde „L'ombra (dedicato a Munch)" von 1959, wo er ausgehend von dem Werk „Pubertät", das der norwegische Visionär einer frühen psychologisch-symbolistischen Malerei, Edvard Munch, 1895 schuf, eine scheinbar freie abstrakte Komposition entwarf, in der aber als ein magisch sprechendes Element in der rechten oberen Ecke ein Zitat des unheimlichen Schattens auftaucht, der auf dem Bild von Edvard Munch wie eine dunkle Gestalt hinter dem nackten Mädchen auf der Wand erscheint. Aricò will offenkundig den inhaltsleeren abstrakten Formalismus verlassen, um zu einer visuellen Semantik der Bildsprache zu gelangen, die Sinn andeutet, ohne das Prinzip der Gegenstandsfreiheit aufzugeben. Er arbeitet daher skizzenhaft skriptural in einer zwar flüchtigen aber dennoch zeichnerisch bestimmten Manier, so daß der Eindruck von signifikanten jedoch nicht entzifferbaren Notizen und Chiffren sowie von konkreten bildnerischen Planungen entsteht. Der malerische und zeichnerische Duktus dieser Bilder, der durch einen äußerst raschen und zügigen Vortrag gekennzeichnet ist, ähnelt dem Stil von Entwurfszeichnungen, in denen Ideen schnell improvisierend hingeworfen, verändert, verworfen, korrigiert, durchstrichen und hastig mit fahrigen Pinselzügen übermalt werden, wobei Verschmutzungen der Farbpaste und herabfließende Rinnsale gewollt sind.

Diese Bewußtheit des gestalterischen Vorgangs korrespondiert mit der Tendenz zu einer Thematisierung bildinterner Ereignisse, die in Form von seriellen Modifikationen eines Grundelements durchgespielt werden. Mit Arbeiten wie „Trittico dell' esistenza", „Per una didattica" sowie mit der *Serie* „Work in progress", die in der Zeit zwischen 1964 und 1965 entstehen, hat Aricò die letzten Bindungen an die informelle Malerei gelöst. Raster- und Gitterstrukturen, exakt vermessene Lineaturen und Quadraturen sowie gerüstartige Konstrukte gliedern jetzt den Fond seiner Kompositionen und als immer wiederkehrendes Motiv bevorzugt er nun ein ovaloides Objekt, das er meist in Diagonalstellung und mit wechselnden Varianten der farbig-formalen Ausgestaltung als ein serielles Modul in das rektangulär konstruierte Ordnungssystem seiner Gemälde einfügt. Bereits 1964 erfindet er einen Umriß für seine Arbeiten, bei dem das vom traditionellen Tafelbild herkommende Rechteck der äußeren Bildbegrenzung aufgegeben ist, zugunsten eines oberen Abschlusses, der die Form eines Rundbogens besitzt, das heißt das Gesamtbild ist das Ergebnis eines in der Mitte gerade durchgeschnittenen, mit der gewölbten Seite nach oben positionierten Ovaloids. Unvermeidbar stellt sich bei diesen Tableaus der Gedanke an ein Portal, an eine Fensteröffnung oder an ein Altarretabel ein.

Die Annäherung an die klare Geometrie und an den stabilen Formenkanon der Architektur ist hier ebenso evident, wie das Bestreben, zu einem intersubjektiven axiomatischen Gestaltungsmodus zu kommen. In der Tektonik der Baukunst fand Aricò jene lapidaren, in sich schlüssigen Gestaltungselemente, die etwas unverrückbar Stabiles, etwas Dominantes und auch Würdevolles ausstrahlen. Seine geheime Liebe galt den euklidischen Prinzipien, mit denen er zuletzt die nervöse Handschrift seiner Anfangswerke bändigte.

Der Prozeß der Ablösung von einer noch subjektiv und emotional aufgeladenen Kreativität und das allmähliche Konkretisieren eines objekthaften Werkkonzepts vollzieht Rodolfo Aricò unabhängig von zeitgleichen Intentionen anderer Künstler, aber nicht abgetrennt von den Einflüssen, die er aus der Kenntnis vergleichbarer Ansätze bezieht. Anregungen, die Aricò vom „Orphismus" von Robert Delaunay gewonnen hatte, sind schon häufig beschrieben worden und sie sind nachweisbar präsent in einigen seiner diesbezüglichen Bildtitel, wie „Simultanee forme" oder „Passaggio orfico", andererseits zählte auch Kazimir Malevič zu seinen Bezugspersonen in der Kunstgeschichte, so daß man zusammengenommen zu dem Schluß kommen kann, er bevorzugte von Anfang an Künstler der konstruktiven analytischen Richtungen. Dies wird bestätigt durch den konsequenten Fortgang seiner eigenen künstlerischen Entwicklung, die ihn ab 1966 zu einer Werkauffassung führte, die seinen davorliegenden informellen Phasen diametral entgegengesetzt zu sein scheint, obwohl bei einer näheren Betrachtung die Anzeichen für den Schritt zu klar definierten Primärformen schon zuvor in den erst latenten dann vermehrt sich durchsetzenden Geometrien erkennbar waren. Er behielt sogar das ovaloide Element als Formkategorie bei, nur eben jetzt als geometrisch und stereometrisch präzisiertes objekthaftes Gebilde, das in einer homogenen monochromen Farbigkeit angelegt ist und das nicht mehr als gemaltes Sujet auf einem Bildgrund hervortritt, sondern das selbst zum solitären gestalthaft und materiell präsenten Phänomen, zum Objekt, konkretisiert ist.

Die Hinwendung zu Primärformen und zu einer Auffassung, die das Kunstwerk auf die Ebene des Absoluten und Axiomatischen hebt, vollzog Aricò in letzter Konsequenz im Jahre 1966, das heißt, er erreichte dieses Ziel zu einem Zeitpunkt, an dem sich international vergleichbare Konfessionen durchsetzten, bei denen es ebenfalls um eine von allen Fremdbestimmungen gereinigte, tautologische und formal reduzierte Kunst ging. 1966 fand in New York im Jewish Museum die Ausstellung „Primary Structures" statt, durch die der Begriff „Minimalismus" als eine amerikanische Gegenposition zu den traditionellen Kunstidealen Europas zu einer festen Größe wurde. Der „Minimalismus", wie ihn Donald Judd oder Carl Andre vertraten, enthielt eine Kritik an den Äußerungsformen der Moderne und der Abstraktion, sowie diese - nach Meinung von Judd - in der alten

Welt gefunden und praktiziert worden waren. So behauptete Donald Judd, ähnliche früher geäußerte Inwektiven von Ad Reinhardt wiederholend, daß in Europa grundsätzlich eine „relationale" Kompositionsweise vorherrschen würde und daß deswegen selbst absolut ungegenständliche Werke noch immer Reste einer gegenständlich-abbildlich orientierten Wahrnehmung enthielten. Gegen diese als spezifisch europäisch deklarierte Gestaltungspraxis, in der es - wenn dies denn so stimmt - in der Tat unvermeidlich um das kunstvolle Arrangieren, um Korrespondenzen und um die Balance von ungleichen Teilen innerhalb einer kompositorischen Inszenierung geht, wollten die amerikanischen Minimalisten die „Ganzheit" (wholeness) eines Objekts sowie eine „nicht relative" (non-relationale) Ordnung setzen.

So exakt auch in New York die Postulate einer Kunst des selbstidentischen Faktischen formuliert wurden, ein Alleingang war dies trotzdem nicht. Auch in Europa und vor allem in Italien war man längst unterwegs zu einer Konzeption des Kunstwerks, die gegen die emotionalen und subjektiven Hervorbringungen der informellen Abstraktion gerichtet war und mit der gleichfalls ein Werkbegriff etabliert wurde, demzufolge nur ein in sich selbst geschlossenes, gleichsam monadisches und auf nichts Fremdes außerhalb seiner selbst verweisendes Objekt den Anspruch des ästhetisch Absoluten erheben darf. Von Künstlern wie Piero Manzoni, Enrico Castellani, Agostino Bonalumi und anderen wurden schon um 1960 Arbeiten realisiert, die, wie Hegel in seinen Vorlesungen zur Ästhetik sagte, nur „sich selbst bedeuten und sich selbst deuten".

Das Werk als „Kosmos eigener Ordnung" war auch für Aricò eine Zielvorstellung, die er mit Schöpfungen wie „Oggetto rosso", „L'oggetto non-oggetto (dedicata a Kazimir)", „Oggetto tenebroso" usw. bildnerisch umsetzte. Dennoch, trotz starker Bezüge zu den Grundsätzen, die auch Castellani oder Bonalumi vertraten, die objekthaften Gebilde von Aricò repräsentierten nicht ganz und gar buchstabengenau die Gebote der dinglichen Reinheit. Während beispielsweise Bonalumi in seinen „Estroflessioni" nichts zuließ, was nicht durch die formale plastische Ausprägung der Bildoberfläche selbst erzeugt wird (insbesondere Licht und Schatten), behielt Aricò durchaus ein illusionistisches Mittel bei. Er konstruierte seine Objekte mit Hilfe perspektivischer Methoden, seien diese isometrisch oder zentralperspektivisch angelegt, und verlieh damit seinen eigentlich realiter flachen zweidimensionalen Gebilden den Anschein von räumlicher Ausdehnung, von Volumen und von Körperhaftigkeit. Seine Intentionen gehen abweichend vom Credo der Gruppe „Azimuth" doch in eine andere Richtung, er sucht weniger lichtkinetische oder wahrnehmungsfunktionale Effekte als raumschaffende Wirkungen und er bleibt seiner Passion für die Geometrie und für die Architektur treu. Die Perspektive als „symbolische Form" (Panofsky), als die revolutionäre Erfindung der abendländischen Bildkunst, worin mathematische Gesetzmäßigkeit und die Rolle des Individuums als selbstbewußt agierender Betrachter der Schöpfung zusammenfallen, war für Aricò die geeignete Konstruktionsmethode zur Realisierung seiner Objekte, wobei er das Prinzip der „Shaped Canvases" perfekt befolgte, denn die Außenform seiner Objekte ist bestimmt von deren innerem Bauplan. Diese sind mit gleichem Anspruch eigengesetzliche Monaden wie die Werke der Minimalisten, sie besitzen ebenso eine interne Logik, eine axiomatische Reduktion, eine farbige Homogenität, und formale Immanenz wie diese, aber sie haben auch einen ästhetischen Mehrwert, den die asketischen nur dinghaften Realien der Amerikaner nicht evozieren: Sie erzeugen Raum, sie definieren Raum, sie fordern vom Menschen einen Standpunkt im Raum. Das wiederum bedeutet, daß die „Raumkörper" von Aricò, auch wenn sie die dritte Dimension ausschließlich symbolisch vermitteln, Bezüge herstellen, die das Faktum der formalen und materiellen Präsenz transzendieren: Sie interagieren mit dem gebauten Raum, mit der Architektur und darüberhinaus verweisen sie auf die fernen Fluchtpunkte, die in der Unendlichkeit des kosmischen Raumes liegen.

In direkter Fortsetzung seiner Erfahrungen, die er mit der Malerei gewonnen hatte oder aber ausgehend von denen, die er von seinen Experimenten mit Raumszenarien mitnahm, konzentrierte Rodolfo Aricò seine Interessen auf zwei Hauptlinien des Schaffens. Zum einen verstärkte er seine Auseinandersetzung mit Primärformen und Urtypen des Architektonischen, in dem er sich ab 1970 mit lapidaren Grundelementen des Bauens, von der einfachen Hütte über die Technik des Wölbens von steinernen Bögen bis zu Portalen und zu klassischen Tympana, beschäftigte. Zum anderen wurde für ihn wieder die Malerei in einem ausgesprochen substanziellen Sinn wichtig und nahezu parallel zu seinen eher auf formale Aspekte ausgerichteten Thematisierungen von fundamentalen Archetypen des Bauens und der Gebäudekonstruktion, entdeckte er sich selbst erneut als Maler, wobei auch die Konzeptionen seiner Gemälde zunächst mit den architektonischen Fragestellungen korrellierten. Werke wie „Casa prima", „Scena di Ravenna" und „Grande timpano" bezeugen diese Wechselwirkungen zwischen Architekturform und Malerei in den Jahren zwischen 1971 und 1978.

Danach allerdings traten für Aricò die essenziellen Bedingungen des Malerischen, also Farbe, Farbträger, Farbauftrag, Farbwirkung und Farbtextur in den Vordergrund, er wurde in den letzten 20 Jahren seiner Lebens- und Schaffenszeit zu einem prominenten Repräsentanten der radikalen oder analytischen Malerei, einer Richtung, die zu Beginn

der 70er Jahre international in Erscheinung trat und die vor allem in Italien eine starke Position mit Namen wie Francesco Lo Savio, Giorgio Griffa, Claudio Olivieri, Gianfranco Zappettini und andere hatte und noch hat. „Pittura Pittura" oder „Arte come arte" sind in Italien Bezeichnungen für die analytische Malerei, in Deutschland spricht man von „Fundamentaler Malerei", von „Essentieller Malerei" sowie von „Radikaler Malerei" und in den USA. wo so bedeutende Vertreter wie Robert Ryman, Agnes Martin, Robert Mangold und Brice Marden arbeiten, heißt diese Tendenz „Post-Minimal-Painting". Immer geht es dabei um die Analyse und um die Thematisierung der Grundmaterialien, der Grundbestandteile und der Grundmethoden des Malerischen an sich, „analytische Malerei" ist eine Autoreflexion des Künstlers über sich und seine Tätigkeit als Maler und nichts anderes als Malerei in einem ungegenständlichen Selbstausdruck bzw. in reiner Selbstpräsentation wird zur Anschauung gebracht, wobei zugleich zugunsten der unbeeinträchtigten Präsenz der Mittel die personale Handschrift des schöpferischen Akteurs möglichst weit zurückgenommen wird. Prozessual tendiert die „analytische Malerei" daher zur Aufgabe komplexer kompositioneller Konfigurationen, zur Vermeidung von bildimmanenten formalen Hierarchien, zur Bevorzugung einer gleichmäßig verdichteten Textur des Kolorits sowie letztendlich zur Monochromie, ihr ideell finales Stadium ist ein entmaterialisierter vergeistigter Zustand des Absoluten.

Im malerischen Werk von Rodolfo Aricò ist genau diese Entwicklung hin zu einer zunehmenden Sublimierung abzulesen, in malerisch komprimierter Form kam er zu einer Synthese seiner bis dahin gesammelten Erfahrungen, wobei er diese in eine bildästhetisch neue gestalterische Einheit transformierte. Erhalten blieben in seinen Schöpfungen ab etwa 1980 das Spiel mit Texturen und Materialzuständen des Farbauftrags, bei dem er nun zwar im visuellen Ergebnis eine sehr weit vorangebrachte Monochromie eines die Bildfläche dominierenden Farbtons erzielte, der jedoch im Entstehungsprozeß aus einem Zusammenklang differenzierter Techniken des Malerischen zustande kam. Man könnte den Ausdruck „polychrome Monochromie" für die Manier der synergetischen Erzeugung einer beherrschenden tonalen Farboptik aus einer verdichteten Struktur von malerischen Texturen und Schichtungen verwenden. Neben den klassischen Arbeitsmethoden mit Pinseln brachte er die Farbe durch Einsatz einer Spritzpistole oder aber auch in diversen anderen Praktiken auf. Aus Lasuren, opaken Verdichtungen, Schlieren, Rinnsalen, Pinselgesten, Kratzspuren und skripturalen gestischen Eintragungen, die zuweilen wie diagonale oder vertikale Schraffuren wirken, die aus hastig und improvisierend skizzenhaft ausgeführten Strichlagen bestehen, entwickelte er einen koloristischen Vortrag, der durch eine höchst verfeinerte Raffinesse der stofflichen Präsenz der Farbe beeindruckt.

Daneben aber hinterlegte er den freien koloristischen Gestus immer wieder mit stabilisierenden Elementen, sei dies in Form von linearen Geraden, die ein konstruktives Kompositionsgerüst bilden und die das Bildformat in der Fläche grafisch gliedern und verspannen, oder aber durch Binnenformen mit zwar unregelmäßig gebrochenen, aber dennoch exakt mit dem Lineal gezogenen Konturen. Im Gesamteindruck vermitteln die Gemälde aber doch das Gefühl, daß die Farbe das eigentlich energetische Phänomen ist, sie drängt flächendeckend vom Zentrum zu den Rändern, sie überschichtet - wenn auch of transparent oder locker strukturiert - die Untermalungen und konstruktiven Hintergrundstrukturen und sie okkupiert mit dem Anspruch absoluter und totaler Präsenz das Tableau des Bildes. Dieses aber - und das ist ein entscheidender Faktur des künsterischen Konzepts von Rodolfo Aricò - soll in keinem Fall als Tafelbild aufgefaßt werden. Aricò vermied das Rechteck, das stets einen Rest der traditionellen Fensterperspektive beinhaltet, und gab seinen Gemälden einen unregelmäßigen polygonalen oder aber trapezoiden Umriß, wodurch es ihm gelang, dem Werk einem Objektcharakter zu verleihen, der als Demonstration des essentiellen und subtilen Malerischen an sich zu verstehen ist. Rodolfo Aricò hatte in diesen Werken seiner letzten Schaffensphase in konsequentem Fortschreiten eine qualitative Ebene erreicht, auf der das Bild den Status autonomer objekthafter Immanenz sowie den Anspruch einer in sich kohärenten Monade gewonnen hatte.

Dieses hermetische Beisichsein, mit dem diese Bilder alles ausgrenzen und abwehren, was ihnen äußerlich und fremd ist, führt zurück zu den Überlegungen des Anfangs und zu Theodor W. Adorno, der für die Definition des Kunstwerks ebenfalls den Begriff der „fensterlosen Monade" verwendete, jedoch mit der Wendung, daß dies eine Monade ist, die „die Augen aufschlägt". Diese metaphorische Aussage aber meint nichts anderes, als daß das Kunstwerk zwar eine „stumme", aber dennoch eigentümlich beredte Form des Mitteilens besitzt, was wiederum korrespondiert mit dem Denken von Aricò, der einmal äußerte, daß Kunstwerke nur „stumme Worte" sagen würden.

Darmstadt, 30. November 2004

II. XXXIV Esposizione Biennale Internazionale d'Arte di Venezia, Venedig, 1968





III. *Possibilità di un'indagine*, 1960

Klaus Wolbert
Rodolfo Aricò. Verso l'assoluto

Nella sua *Teoria estetica* pubblicata postuma nel 1970, il filosofo tedesco di origine ebraica Theodor W. Adorno parla del "silenzio" come estremo gesto espressivo dell'arte, in un'epoca in cui il "brutto" si è manifestato in atavismi di sfrenata barbarie.
Se da un lato egli è fermamente convinto che soltanto l'arte può affermare ancora un proprio valore in quanto istanza dell'umano, dall'altro constata che essa ha perduto quell'innocenza che le consentiva di rappresentare il mondo come un'entità ordinata, immutabile e incontaminata. Secondo Adorno, l'essenza dell'arte risiede nella "negazione determinata di una società determinata", e il suo antagonismo verso quest'ultima, il suo "opporsi alla realtà empirica in quanto tale" trovano espressione nell'autonomia formale del prodotto artistico affrancato da qualsiasi contenuto. La frammentarietà, il dolore, il lamento, il tragico e il traumatico divengono pertanto elementi strettamente connessi all'arte. Anche se la bellezza continua a essere la meta ultima di ogni processo di creazione artistica e l'aspirazione a una condizione di spiritualità immateriale rappresenta da sempre un ideale dell'arte, questi vertici della pura autosignificazione sono diventati ormai irraggiungibili. Nel configurarsi dell'arte moderna dopo il 1945 si riflette il disgregamento del sistema di valori occidentali, l'infrangersi dei sogni proiettati in un radioso avvenire generati dalle utopie dell'Umanesimo e dell'Illuminismo: una totalità intatta non è più possibile, l'opera d'arte che vuole essere espressione di una modernità energica rifiuta ogni rapporto di familiarità con l'osservatore, oppone resistenza a qualsiasi presa di possesso, non intende cedere ad alcun appiattimento della sua comprensione e rifiuta una ricezione volta a un godimento "culinario" e fine a se stesso. Nelle sue forme attuali l'opera d'arte tende all'anomalia, allo straniamento, alla provocazione, al difforme e al sibillino. Di conseguenza la ricerca e la volontà dell'artista si concretizzano soltanto nella dimensione del frammento e dell'allusione, in ciò che è incompiuto e abbozzato. D'altro canto, una volta che la rappresentazione di una grande totalità coerente è stata smascherata come apparenza illusoria di armonia, cresce l'interesse per l'aspetto analitico e concettuale così come la tendenza a interrogarsi sulle condizioni che determinano la creazione artistica, e si accentua la sensibilità per una rappresentazione del parziale.

Queste riflessioni, che traggono ispirazione da Adorno, sullo stato dell'arte nella seconda metà del XX secolo sono state sollecitate dal confronto con l'opera di Rodolfo Aricò, un pittore la cui attività artistica si è sempre mantenuta in equilibrio sul confine tra certezza e incertezza, e il cui pensiero, pur nella chiarezza delle finalità, è sempre stato percorso dal dubbio, se non addirittura dalla disperazione, esistenziale.
Aricò apparteneva a quella schiera di talenti intellettuali e creativi che alla fine degli anni Cinquanta furono colti da un crescente senso d'insoddisfazione verso il predominio della pittura informale: egli avvertiva un profondo scetticismo nei confronti delle energie espressive dell'arte astratta, sempre più individualiste, rifiutava le emanazioni puramente motorie e i procedimenti improntati alla casualità dell'estetica materiale, che dopo il 1945 furono celebrate come il nuovo linguaggio artistico del mondo occidentale libero. In quel periodo, da un lato si era andata affermando la supremazia di modelli compositivi e di soluzioni formali ideati dai pionieri dell'espressionismo astratto statunitense e, sul versante europeo, dai protagonisti della pittura informale e del tachisme che dogmaticamente sbarravano la strada al nuovo, dall'altro l'elaborazione di questi modelli diventava sempre più convenzionale. La grande quantità di creazioni astratte che verso la fine degli anni Cinquanta invasero il mercato seguivano, di norma, ricette facilmente reperibili. In tutto il mondo, un esercito di epigoni e talenti mediocri s'impadronirono dell'Action Painting trasformandolo in un fenomeno inflazionato e indebolendone l'originaria forza espressiva: ciò che all'inizio si era contraddistinto per l'impeto rivoluzionario degenerò in pittura concettuale da salotto, in gioco edonistico di colori, forme e strutture.

In questo clima Rodolfo Aricò compì i primi passi sulla scena dell'arte figurativa e, come tutti gli esponenti della generazione di artisti che approdarono alla pittura negli anni Cinquanta, dovette attraversare il territorio dell'astrazione gestuale per poter poi perseguire obiettivi propri. Infatti, tra il 1959 e il 1962, prima di mettere a punto una concezione pittorica radicalmente opposta, fece alcuni tentativi di modificare dall'interno il linguaggio informale e di aprirlo a una dimensione di senso che andasse oltre il gesto puramente formale.

Un quadro significativo in tale contesto è il dipinto *L'ombra (dedicato a Munch)* del 1959. Prendendo le mosse dall'opera *Pubertà* dipinta nel 1895 dal norvegese Edvard Munch, che con la sua pittura visionaria fu tra i primi rappresentanti del simbolismo psicologico, Aricò realizza una composizione apparentemente astratta, ma in cui compare, nell'angolo in alto a destra, come un elemento magico, una citazione dell'ombra inquietante

che, simile a una cupa figura, si estende alle spalle della fanciulla nuda dipinta nel quadro di Munch. Si tratta di un'aperta rinuncia al formalismo astratto e privo di contenuto, in cui l'artista giunge all'elaborazione di una semantica visuale del linguaggio pittorico che allude a un senso senza venir meno al principio della libertà dall'oggetto. Nei lavori di questo periodo egli ricorre allo schizzo e al segno scritturale, con uno stile fugace eppure graficamente definito, suscitando così l'impressione di annotazioni e cifre significanti ma indecifrabili, nonché di un progetto compositivo concreto. Il *ductus* pittorico e grafico, contraddistinto da un'esecuzione rapida e vivace, assomiglia allo stile di quegli abbozzi, nei quali le idee vengono buttate giù in modo veloce ed estemporaneo, poi modificate, rinnegate, corrette, cancellate e ricoperte frettolosamente con impetuose pennellate, dove sono volute le impurità dell'impasto cromatico e le scolature di colore.

A questa consapevolezza del procedimento formale corrisponde la tendenza a tematizzare eventi interni alla composizione, che vengono variati sotto forma di modificazioni seriali di un elemento di base. Con lavori come *Trittico dell'esistenza*, *Per una didattica* e con la serie *Work in progress*, realizzati tra il 1964 e il 1965, Aricò spezza gli ultimi legami con la pittura informale. Lo sfondo delle sue opere è ora costituito da reticoli e griglie, da serie di linee rette e quadrati misurati con esattezza, nonché da strutture simili a intelaiature, su cui egli disegna di preferenza un oggetto di forma ovale - il più delle volte in diagonale e ripetuto in varianti che si differenziano dal punto di vista cromatico-formale - inserendolo come modulo seriale nell'ordine rettangolare dei suoi dipinti. Tuttavia, già a partire del 1964, Aricò abbandona il rettangolo, forma tradizionale del quadro, a favore di un profilo a semicerchio: la figura complessiva risultante è quella di un ovale tagliato a metà e con la parte ricurva rivolta verso l'alto, che inevitabilmente richiama l'immagine di un portale, di un vano di finestra o di un'ancona d'altare.

Nelle opere di questa fase appare evidente l'accostamento alle linee pure della geometria e ai solidi canoni formali dell'architettura, così come la costante aspirazione a raggiungere un modo compositivo assiomatico e intersoggettivo. Nelle strutture architettoniche, Aricò trova quell'essenzialità e compiutezza da cui s'irradia saldezza imperturbabile, grandezza e dignità. Grazie alla passione segreta per i principi euclidei, egli giungerà a domare la scrittura nervosa delle sue creazioni iniziali.
Nel portare a compimento il distacco da una creatività intrisa di soggettività ed emotività e nel graduale concretizzarsi dell'idea di un'opera d'arte oggettiva, Rodolfo Aricò conserva una propria autonomia rispetto alle intenzioni di altri artisti coevi, ma al tempo stesso accoglie quegli influssi in cui riconosce un'analogia di presupposti. Si è spesso parlato degli stimoli che l'artista ricevette dall'orfismo di Robert Delaunay, chiaramente rintracciabili nei titoli di alcuni suoi lavori, come *Simultanee forme* o *Passaggio orfico;* anche Kazimir Malevič rappresenta per lui una figura di riferimento, ragion per cui se ne può trarre la conclusione che sin dall'inizio Aricò predilesse artisti d'orientamento costruttivista e analitico. Ne troviamo conferma nella coerenza della sua evoluzione artistica, che dal 1966 lo conduce a una concezione dell'opera d'arte in apparenza diametralmente opposta alle precedenti fasi informali, sebbene, a un esame più approfondito, i segni del successivo passaggio a forme elementari chiaramente definite, siano già riconoscibili nelle geometrie dapprima nascoste e poi via via sempre più prevalenti della sua produzione iniziale. Egli mantiene addirittura l'elemento ovaliforme come categoria formale, trasformato però in figura oggettiva, geometricamente e stereometricamente esatta, che è disposta su una superficie omogenea e monocromatica e non risalta più come soggetto dal fondo del quadro ma si concretizza in oggetto, in fenomeno solitario, tangibile nella sua plasticità e materialità.

Nel 1966 Aricò dedica definitivamente la propria attività artistica alle forme elementari, approdando a una visione che eleva l'opera d'arte alla dimensione dell'assoluto e dell'assiomatico. Il raggiungimento di tale meta coincide temporalmente con l'affermazione a livello internazionale di correnti analoghe, che propugnano l'idea di un'arte tautologica, purificata da qualsiasi finalità estranea e ridotta formalmente ai minimi termini. In quello stesso anno si svolge presso lo Jewish Museum di New York una mostra dal titolo *Primary Structures*, grazie alla quale acquista una fondamentale importanza il concetto di "minimalismo", frutto di un atteggiamento polemico degli artisti americani nei confronti degli ideali artistici della tradizione europea. Il minimalismo, che si ritrova ad esempio nelle opere di Donald Judd e Carl Andre, contiene una critica alle forme espressive dell'arte moderna e astratta così come, è Judd a sostenerlo, sono state concepite e realizzate nel Vecchio mondo. Riprendendo le invettive lanciate in precedenza da Ad Reinhardt, Donald Judd afferma che in Europa è prevalsa sostanzialmente una maniera compositiva "relazionale" e che per tale motivo anche nelle opere totalmente astratte permangono tracce di una percezione descrittivo-figurativa. A questa pratica, che Judd dichiara essere specificamente europea e che consiste nel disporre sapientemente gli elementi della composizione, nello stabilire corrispondenze e nel creare un equilibrio tra parti disuguali, gli americani oppongono l'"interezza" (wholeness) dell'oggetto e un ordine "non relativo" (non relazionale).

Pur avendo formulato con rigore ed esattezza i postulati di un'arte della fattualità identica a se stessa, gli artisti statunitensi non sono gli unici a battere questo percorso. Anche in Europa, e soprattutto in Italia, la ricerca artistica è già da tempo orientata verso una concezione dell'opera d'arte che si distacchi dalle suggestioni soggettive ed emotive dell'astrattismo informale e stabilisca un principio in base al quale soltanto l'oggetto nella sua intrinseca compiutezza, nel suo carattere "monadico" avulso da qualsiasi riferimento estraneo può assurgere all'assoluto estetico. Già intorno al 1960, artisti quali Piero Manzoni, Enrico Castellani e Agostino Bonalumi realizzano opere che, come afferma Hegel nelle sue *Lezioni d'estetica*, "significano se stesse e rimandano a se stesse".

L'idea dell'opera d'arte come "cosmo dotato di ordine proprio" rappresenta anche per Rodolfo Aricò un obiettivo da perseguire, che trova espressione pittorica in composizioni come *Oggetto rosso*, *L'oggetto non oggetto (dedicata a Kazimir)*, *Oggetto tenebroso*, ecc. Tuttavia le sue creazioni, pur riallacciandosi saldamente ai principi condivisi con Castellani e Bonalumi, non osservano alla lettera i dettami della purezza oggettuale. Ad esempio, mentre Bonalumi nelle sue *Estroflessioni* bandisce qualsiasi effetto che non sorga dalla trasformazione formale e plastica della superficie del quadro (come la luce e l'ombra), Aricò continua a utilizzare l'illusione ottica come mezzo espressivo. Nella costruzione dei suoi oggetti si avvale della prospettiva isometrica o centrale, creando così figure bidimensionali che sembrano dilatarsi nello spazio, acquistare volume e materialità. Le sue intenzioni, però, divergono dal credo estetico del gruppo Azimuth: egli, infatti, ricerca non tanto effetti fotocinetici o funzionali alla percezione quanto piuttosto effetti di spazialità, restando fedele alla sua passione per la geometria e l'architettura. La prospettiva, intesa come "forma simbolica" (Panofsky), come invenzione rivoluzionaria dell'arte figurativa occidentale (in cui le leggi della matematica coincidono con un nuovo ruolo dell'individuo, che diviene osservatore consapevole e attivo della creazione), rappresenta per Aricò il metodo più consono alla realizzazione dei suoi oggetti. Egli, infatti, si attiene completamente al principio delle *shaped canvases*, poiché la forma esteriore di ogni figura è determinata dal progetto costruttivo interno. Analogamente ai minimalisti, Aricò crea monadi dotate di leggi proprie e di una logica interna, ridotte a un'essenzialità assiomatica, cromaticamente omogenee e immanenti dal punto di vista formale, ma a differenza degli artisti americani le arricchisce di un plusvalore estetico che le loro creazioni ascetiche ed eccessivamente concrete non evocano: i suoi oggetti generano spazio, lo definiscono, costringono l'uomo ad assumere una posizione nello spazio. I "corpi spaziali" di Aricò, pur trasmettendo solo simbolicamente l'idea di tridimensionalità, stabiliscono relazioni che trascendono la fattualità di una presenza puramente formale e materiale: interagiscono con lo spazio della composizione, con la sua architettura e rimandano ai remoti punti di fuga che si trovano nell'infinità dello spazio cosmico.

Nelle fasi successive, proseguendo sulla linea delle esperienze acquisite nel campo della pittura e prendendo le mosse dalle sperimentazioni con gli scenari spaziali, Rodolfo Aricò incanala la sua attività creativa su due direttrici principali. Da un lato intensifica il confronto con le forme elementari e gli archetipi dell'architettura e dal 1970 si dedica allo studio di strutture architettoniche fondamentali, partendo dalla semplice casa, approfondendo poi la tecnica della centinatura degli archi di pietra, per giungere infine ai portali e ai timpani d'ascendenza classica. Dall'altro, quasi parallelamente all'interesse per tali tematiche, riscopre l'importanza della pittura nel suo significato più sostanziale, e i primi dipinti di questo periodo mostrano una diretta correlazione con la sua ricerca in ambito architettonico. Opere come *Casa prima*, *Scena di Ravenna* e *Grande timpano*, realizzate fra il 1971 e il 1978, testimoniano queste influenze reciproche tra architettura e pittura.

In seguito, però, tornano in primo piano gli elementi costitutivi della pittura, e quindi il colore, la sua applicazione, la sua tessitura, i supporti utilizzati e l'effetto cromatico, tanto che Aricò, negli ultimi vent'anni della propria vita e della propria attività creativa, diventa un esponente di spicco della pittura radicale o analitica, una corrente che compare sulla scena internazionale all'inizio degli anni Settanta e occupa, anche attualmente, una posizione di rilievo soprattutto in Italia, grazie ad artisti quali Francesco Lo Savio, Giorgio Griffa, Claudio Olivieri, Gianfranco Zappettini e altri. *Pittura Pittura* o *Arte come arte* sono alcuni tra i gruppi italiani seguaci della pittura analitica, mentre in Germania questa tendenza prende il nome di *Fundamentale Malerei*, *Essentielle Malerei*, *Radikale Malerei* e negli Stati Uniti di *Post-Minimal-Painting*, di cui fanno parte artisti del calibro di Robert Ryman, Agnes Martin, Robert Mangold e Brice Marden. Al centro di questo orientamento artistico vi è l'analisi e la tematizzazione dei materiali, delle componenti e dei metodi su cui si basa la pratica pittorica; la pittura analitica è dunque una riflessione dell'artista su se stesso e sulla propria attività: a essere protagonista è la pittura in quanto tale, in un'astratta autoespressione o pura autorappresentazione. Al tempo stesso, l'espandersi della presenza del mezzo espressivo fa sì che lo stile personale del creatore arretri sempre più sullo sfondo. Pertanto, la pittura analitica rinuncia a configurazioni compositive di carattere complesso, evita gerarchie formali all'interno della composizione e predilige una tessitura del colorito densa e uniforme, tendendo in ultima istanza alla monocromia. L'ideale stadio finale di questo processo è il raggiungimento di un assoluto smaterializzato e spiritualizzato.
Un'evoluzione di questo genere, tesa a una sempre maggiore sublimazione, è rintracciabile anche nella produzione pittorica di Rodolfo Aricò. Attraverso la pittura essenziale egli

giunge a una sintesi di tutte le sue precedenti esperienze artistiche, conferendo loro una nuova unità formale ed estetica. Nelle creazioni che realizza a partire dagli anni Ottanta gioca ancora con le tessiture cromatiche e gli aspetti materiali dell'applicazione del colore, grazie al quale ottiene l'effetto visivo di una monocromia molto accentuata, dove un solo tono di colore domina la superficie del quadro, pur essendo il risultato della armonizzazione di diverse tecniche pittoriche. "Monocromia policroma" è forse la definizione più calzante per descrivere come Aricò riesce a produrre sinergicamente l'effetto ottico di un tono di colore dominante creando una struttura densa di tessiture e strati di materia pittorica. Per applicare il colore egli utilizza, oltre ai metodi tradizionali con i pennelli, una pistola a spruzzo e molti altri accorgimenti. Grazie a vernici trasparenti, addensamenti opachi, strie, rivoli, rapide pennellate, graffi e segni scritturali estemporanei, che a volte sembrano tratteggi in diagonale o in verticale composti da brevi linee tracciate velocemente e improvvisamente secondo la tecnica dello schizzo, Aricò offre una interpretazione coloristica che colpisce per l'estrema raffinatezza con cui la materia del colore afferma la sua presenza.

La libertà del gesto coloristico, tuttavia, si arricchisce di elementi stabilizzanti, come ad esempio linee rette che vanno a formare un'intelaiatura di genere costruttivista e definiscono graficamente il formato della composizione sulla superficie, fungendo da controventi, oppure forme dai contorni spezzati in modo irregolare ma misurati e disegnati con il righello. Ciononostante, i dipinti di questo periodo trasmettono nel loro complesso la sensazione che il vero fenomeno energetico sia il colore che preme dal centro verso i margini invadendo la superficie, che ricopre - sebbene abbia spesso una tessitura trasparente e morbida - gli strati sottostanti e le strutture compositive di sfondo, occupando in maniera totale e assoluta l'intero spazio del quadro. Quest'ultimo, però, (e ciò rappresenta un fattore di decisiva importanza nella concezione artistica di Aricò) non deve essere in nessun caso confuso il quadro della pittura tradizionale. L'artista, infatti, evita di utilizzare la forma rettangolare, nella quale permane sempre una traccia della tradizionale finestra prospettica, e dà ai suoi dipinti i contorni di un poligono irregolare e di un trapezio, conferendo così all'opera il carattere di vero e proprio oggetto, che è una riprova della affermazione del pittorico in quanto tale nella sua sottile essenzialità. Nei lavori che contraddistinguono l'ultimo periodo creativo, Aricò, seguendo un percorso di assoluta coerenza, raggiunge un tale livello qualitativo da far assurgere la composizione a una condizione di autonoma immanenza oggettiva, di monade in sé armonicamente conclusa.
L'ermetico ripiegarsi su di sé con cui le opere tarde di Aricò isolano ed escludono qualsiasi elemento esterno ed estraneo, ci riconduce alle riflessioni iniziali e a Theodor W. Adorno, il quale per definire l'opera d'arte riprese anche il concetto di "monade senza finestre", ma trasformandolo in quello di monade che "apre gli occhi". Questa metafora non significa altro che l'opera d'arte è una forma di comunicazione "muta" e tuttavia a suo modo "parlante". Un'immagine che trova una perfetta corrispondenza con il pensiero di Rodolfo Aricò, il quale una volta ebbe ad affermare che le opere d'arte dicono "parole mute".

Darmstadt, 30 novembre 2004



1. *L'ombra (dedicato a Munch)*, 1959



8. *Seriale*, 1965

Antonella Soldaini

Rodolfo Aricò. Die ersten Jahre seines Schaffens (1955-1969)

Rodolfo Aricò stellte 1956 zum ersten Mal aus, und zwar zusammen mit seinem Freund Giorgio Bellandi in der Galleria Pater in Mailand; er zeigte dabei eine Reihe von Zeichnungen, von denen Raffaele De Grada in dem zu diesem Anlass gedruckten Begleitheft schreibt, dass sie „geistiges Vertrauen in die Zukunft des Menschen ausdrücken, der Herr über die Dinge ist (die ‚Stilleben des Alltäglichen'), ein zarter Beobachter des menschlichen Körpers, der Tiere und der unbeseelten Welt".[1] Die Arbeiten, die der Künstler 1956 in der Galleria Pater ausstellt, etwa „Contadine" (1955), „Donna che si pettina" (1956) oder „La sposa" (1956) verraten wie die anderen Werke aus dieser Zeit schon im Titel sein jugendliches Interesse an einem Realismus, den der Kunstkritiker Roberto Sanesi wenige Jahre später als „existenziell"[2] bezeichnete. In einer Besprechung der Ausstellung in der Tageszeitung „l'Unità" vergleicht Marco Valsecchi Aricòs Interesse an der „Wiedergabe einer erniedrigten und tristen Welt, müllbedeckter Wiesen und proletarischer Strände"[3] und seinen existentiellen Realismus mit dem des amerikanischen Künstlers Ben Shahn. Und tatsächlich gilt Aricòs Aufmerksamkeit in den ersten Jahren seines Schaffens der Suche nach der Wahrheit der Dinge, deren Wesen er herauszuarbeiten versucht, auch wenn das bedeutet, ihre trostlosen und melancholischen Aspekte in den Vordergrund zu rücken.

Aricò erfuhr seine erste Einführung in die Welt der Kunst in den Jahren 1946 bis 1950 im Liceo Artistico di Brera, in dem Guido Ballo unterrichtete, und anschließend in der Architektur-Fakultät des Mailänder Politecnico, die er 1955 verließ, um sich ganz der Malerei zu widmen. Zusammen mit den Künstlern Bepi Romagnoni, Mino Ceretti, Giuseppe Guerreschi, Gianfranco Ferroni, Giuseppe Banchieri und Giustino Vaglieri bildete er eine Gruppe mit realistischer Orientierung, die von Giuseppe Bergamini gefördert und ermutigt wurde. Dieser organisierte in der gleichnamigen Galerie in Mailand 1956 eine Gruppenausstellung und ein Jahr später Aricòs erste Einzelausstellung. Die Notwendigkeit eines engen Kontakts mit der Wirklichkeit treibt den Künstler zum Gebrauch einer dichten und mit Ausdruckskraft geladenen Farbe, die noch dominanter wird in den für diese Gelegenheit geschaffenen Arbeiten mit Blumenthemen: „Natura viva", „Fiori e finestra", „Fiori e macchina" und „Fiore bianco". Was sich dabei sofort aufdrängt, ist die Vorherrschaft eines materialen Farbauftrags und einer Reihe von mächtigen Zeichen, die mit expressionistischer Gewalt auf die Leinwand gesetzt werden, so dass der Gegenstand auf wenige existentielle Züge reduziert ist, die ihm in einen beunruhigenden und geheimnisvollen Charakter verleihen: „Es ist eine spontane und subtropische Vegetation, die sich auf seinen Bilder ausbreitet. Blumen, die von Blumen nur die Farbe beibehalten haben und eigentlich Bäume sind; hohe Bäume (...) von scharfem und intensivem Duft, die Hitze und Kälte trotzen, weder Wind noch Blitze kennen".[4]

In Wirklichkeit verraten die in dieser Zeit geschaffenen Arbeiten das kulturelle Klima, das sich in Mailand gegen Ende der fünfziger Jahre herausgebildet hatte und das Sanesi im Rahmen einer von ihm 1984 organisierten Rekonstruktion dieser Jahre folgendermaßen beschrieb: „Die ebenso offene wie schöpferische Mailänder Kultur erlebte eine äußerst lebendige Phase. In dieser fruchtbaren Auseinandersetzung unternahmen einige junge Künstler den Versuch, die chromatische, zeichenhafte, gestische etc. Freiheit zu organisieren und theoretisch zu untermauern, die vom Informellen übernommen wird und in Widerspruch zur übertriebenen Strenge steht, die die Abstraktion auf der einen und der Neorealismus auf der anderen Seite erzwungen hatten".[5]

Durch die Mailänder Einzelausstellung von 1959 im Salone Annunciata (der von Carlo Grossetti geleiteten Galerie, den der Künstler im Vorjahr kennengelernt hatte und mit dem ihn in den Jahren wachsende Freundschaft verband), fand Aricò Anschluss an die von Sanesi beschriebene Kunstszene. In den ausgestellten Arbeiten, etwa „Oggetto", „Disegno" und „Interno", macht er durch eine Ausdrucksprache auf sich aufmerksam, die direkte Bezüge zu Künstlern wie dem Amerikaner Arshile Gorky oder dem Deutschen Wols sucht, aber auch zum Italiener Emilio Scanavino, mit dem er in diesen Jahren in Kontakt steht und den er schätzt. Auf diesen Gemälden wird der Gegenstand oder die Figur fast bis zum Verschwinden ausgeblendet und bildet eine Einheit mit der Farbmaterie und dem Zeichen, das einerseits den Raum des Bildes exakt bezeichnet, indem es die allgemeinen Konstruktionsregeln umreißt, andererseits aber seine expressive Kraft bewahrt, die sich schnell, heftig und voll existentieller Unruhe artikuliert oder aber fein, zart und raffiniert. So raffiniert, wie Sanesi notiert, „dass es beinahe an Grausamkeit grenzt. Jene besondere, schwer zu definierende Art von Grausamkeit, die aus der Zartheit des Winzigen, kurz Angedeuteten, des Ungewissen (ein winziges pulsierendes Leben im Bildzentrum) entsteht und sich zu umfassenderer und intellektuellerer Bedeutung steigert...".[6]

1959 entsteht „L'ombra (dedicato a Munch)", eines der bedeutendsten und emblematischsten Gemälde dieser Periode. Vergleicht man dieses Werk mit dem Bild „Pubertät" (1895) des norwegischen Malers, von dem es angeregt ist, offenbart es den spezifischen

Moment des analytischen Prozesses, in dem sich der Künstler in diesen Jahren befindet. Während auf dem Gemälde von Munch die Figur des sitzenden Mädchens, das Bett und vor allem der drohende Schatten zu ihrer Rechten trotz ihres jeweils eigenen Charakters beklemmender Realität doch eine nüchterne Ordnung bilden und zueinander ins Verhältnis gesetzt sind, ist auf Aricòs Bild jedes Detail Teil einer einzigen Wirklichkeit, eines einzigen strudelnden Universum. In diesem Kontext wird das Magma der Farbe zur tragenden Struktur des Werks, eine Farbe, die alles in sich aufzunehmen scheint und durch die Dynamik, mit der die Farbe aufgetragen wird, die in Munchs Werk herrschende resignative Atmosphäre von Verzweiflung und Beklemmung verwandelt in ein dramatisches Geflecht einander widersprechender Kräfte; Ausdruck einer inneren Spannung, hervorgerufen von Intensität und dem Streben nach der verstecktesten Bedeutung der Dinge, vom Willen zum direkten Eingriff und der Teilhabe am Wesenskern der Realität.

„L'ombra (dedicato a Munch)" ist eines der größten Bilder (216x196) Aricòs vom Ende der fünfziger Jahre und bildet ein interessantes dialektisches Gegenbild zu dem, was zur gleichen Zeit in Italien vor sich ging. Zwischen den späten fünfziger und den frühen sechziger Jahren formiert sich mit Künstlern wie Piero Manzoni, Enrico Castellani, Agostino Bonalumi sowie Piero Dorazio, Carla Accardi und Francesco Lo Savio eine Gegenbewegung zum Informellen - speziell dem französischen -, von dem man Abstand nimmt. Durch eine schrittweise Verminderung des ‚emotionalen' Faktors innerhalb der malerischen Oberfläche und eine Verlagerung der Aufmerksamkeit auf die Organisation der Kompositionsstruktur, auf ihre grundlegenden und elementaren Elemente, luden die Künstler, jeder auf seine Weise, die Zeichen und die Farbe auf. Im informellen Sprachgebrauch hatten sie die Funktion, den Eindruck existentieller Not und Dramatik, einer anderen Bedeutung zu vermitteln, wodurch ihnen eben diese erklärtermaßen emotionale Funktion genommen wird, während die Aufmerksamkeit auf objektivere Qualitäten gelenkt wird, die den Werten der Wahrnehmung und Abstraktion entsprechen. Aricò bleibt nicht unberührt von diesem Drang zur Veränderung, erlebt ihn aber eher schrittweise, mit existentieller Unruhe und - wie er Jahre später sagt - dem Bewusstsein „von der Vorläufigkeit aller Überzeugungen" und „dem Ende der Werte und Gewissheiten".[7]

1960 beteiligt er sich an der Sammelausstellung „Possibilità di relazione" in der Galleria L'Attico in Rom, in der unter anderem auch Bepi Romagnoni, Guido Strazza, Gianni Dova und Vasco Bendini vertreten sind. Sie stehen wie Aricò vor der Notwendigkeit, eine Lösung des Dilemmas zu finden, einerseits eine Fortsetzung der informellen Tendenz zu betreiben und andererseits diese Richtung zu überwinden, die inzwischen als erschöpft und ohne jede innovative Kraft empfunden wird. Der Begriff der Beziehung, der im Titel der Ausstellung erscheint, bezieht sich auf die philosophische Lehre von den Bezügen, die der italienische Philosoph Enzo Paci um die Mitte der fünfziger Jahre entwickelte. Ausgehend von der Phänomenologie Husserls (für den sich Aricò seit 1958 interessiert), dessen Theorie über Merlau-Ponty vermittelt ist, gelangt Paci zur Formulierung einer Philosophie der Bezüge, die auf der Wirklichkeit der Zeit und der Wechselbeziehung der Ereignisse beruht. 1956 heißt es in einer Schrift von ihm über den Existenzialismus, diese Philosophie habe mittlerweile „einen entschieden phänomenologischen Charakter mit Merlau-Ponty, der uns auf der einen Seite zu einer positiveren Einschätzung des philosophischen Erbes Husserls hinführt und auf der anderen den Existenzialismus als eine Philosophie der Beziehung kennzeichnet".[8] Der Ausstellungskatalog enthält Texte von Roberto Sanesi, Emilio Tadini und Enrico Crispolti. Vor allem letzterer analysiert die Werke der in der Ausstellung präsenten Künstler mit Hilfe der philosophischen Definitionen Pacis. Das Konzept der Beziehung beherrscht auch die ausgestellten Arbeiten Aricòs: „Possibilità di un'indagine" (1960) und „Figura" (1960). Es handelt sich um Gemälde, die noch stark der informellen Ausdruckssprache verhaftet sind, in denen jedoch die Farbe, die weiterhin das Bild beherrscht, einen weniger magmatischen Charakter annimmt und von einem Gitter dünner Zeichen, fadenförmiger Striche untergliedert wird, die Beziehungen zwischen den unterschiedlichen im Raum der malerischen Oberfläche verteilten narrativen Flächen herstellen. Wenige Jahre später analysiert Guido Ballo, der unter den zeitgenössischen Kunstkritikern die Entwicklung Aricòs am intensivsten verfolgt, 1963 anlässlich der Einzelausstellung in der Galleria La Bussola in Turin die bereits genannten Werke neben weiteren ähnlichen Arbeiten wie „Tempesta" (1962) und „Rapporto mutevole" (1963) und kommt dabei auf das Beziehungs-Konzept zurück, das er als entscheidenden Faktor für die Überwindung der Vergangenheit ansieht: „Der Raum bekommt eine bedrohliche Dimension, weil das Auge die Gesamtheit der Beziehungen nicht aus der Ferne sieht, und auch nicht mit Hilfe der Erinnerung: Auf der Suche nach einem festen Punkt, der den entstehenden Beziehungen wenigstens einen provisorischen Halt geben könnte, scheint mir heute, wo zu oft und nicht immer zu Recht von ‚neuer Figuration' die Rede ist, das Bild der Existenz - das die Erfahrung des surrealistischen Automatismus, des Gestus und der informellen Bestrebungen insgesamt voraussetzt und überwindet - der einzige oder einer der wenigen noch gangbaren Wege".[9] Im gleichen Text hebt Ballo in den neuesten Werken ein konstruktives Element hervor, das in Aricòs Ausdruckssprache große Bedeutung annimmt: Die geometrische Struktur, die immer stärker wird, bis sie die expressionistische Gestik in einen strengeren Aufbau zwingt. Insbesondere in Werken wie „Rapporto mutevole", aber auch in „Interno-Esterno" (1962) und „Ripetuto" (1962-1963) zeigt sich eine Aufteilung der Bildoberfläche mit Hilfe von senkrechten Linien, die die Abfolge der Ebenen im Innern des Raums markieren, und zwar, wie Ballo unterstreicht, auf eine Weise, die an die Kompositionsmuster des Neoplastizismus erinnern: „Die Bilder, bei denen die geometrische Struktur keinen vorgefertigten formalen Käfig darstellt, weil sie in der Kontinuität steht und immer provisorisch bleibt, versöhnen in Wirklichkeit die Anregungen neoplastischer, konstruktiver Herkunft mit dem informellen Entstehungsprozess, gelöst als Problematik von Bezügen".[10]

Neoplastische Gesichtspunkte gelten auch für die große Arbeit (530x280) „Trittico dell'esistenza" mit dem Untertitel „Work in progress", die Aricò 1964 auf der 32. Biennale von Venedig ausstellte. Vergleicht man dieses Werk mit den Arbeiten der unmittelbar vorhergehenden Jahre, stellt man sofort das fast vollständige Fehlen der informalen Elemente im engeren Sinne fest zugunsten einer völlig auf die Unterteilung des Raums in kleine Quadrate konzentrierten Komposition, bei der ein neues geometrisches Muster auftaucht, das mehrfach wiederholt wird: Eine rechteckige Form mit einer leicht diagonalen Ausrichtung, die ausreicht, der Komposition Dynamik zu verleihen und gegenüber der strengen Rechtwinkligkeit der Gesamtkomposition eine Unterbrechung des Rhythmus zu erzeugen. In Venedig muss Aricò sich dem Vergleich mit den Künstlern stellen, die der amerikanische Kritiker Alan R. Solomon als „Four germinal painters" präsentierte: Morris Louis, Kenneth Noland, Robert Rauschenberg und Jasper Jones. Er bezeichnete sie als die Vertreter der beiden innovativsten Bewegungen der amerikanischen Kunst dieser Jahre: Auf der einen Seite die Neue Abstraktheit und auf der andern die Pop Art. Und gerade mit den beiden Künstlern der ‚Neuen Abstraktheit' Louis und Noland findet Aricò Berührungspunkte im gleichen Interesse für die Basisdaten der Malerei, die nicht mehr auf anderes als sich selbst zu verweisen braucht, sondern sich als eine objektive Struktur darstellt, die die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich zieht durch die Farbe, die keinerlei Verweisungsfunktion auf die Realität und keinerlei symbolische Wertigkeit mehr hat; dadurch erzeugt sie auf der Oberfläche eine solche Dynamik, dass sie Beziehung zum Licht herstellt, einem weiteren Element von besonderer Wichtigkeit innerhalb der nicht-objektiven malerischen Tendenzen. Aricò interessiert sich für den Faktor Farbe in Verbindung mit dem Licht und für die Fähigkeit dieser beiden Elemente, im Innern des Bildes eine Zeitlichkeit zu erzeugen, die von der Ausdehnung der Malerei, die sich auf der Oberfläche von Innen nach außen verteilt, bestimmt wird. Es ist kein Zufall, dass der Künstler, auf den sich Aricò in dieser Phase am stärksten bezieht und mit dem er sich auseinandersetzt, ausgerechnet Robert Delaunay ist, der sich als erster mit solchen Problemen befasst hatte. Aus dem Jahr 1966 stammen „Il mio amore per Delaunay" oder „Ancora sull'Orfismo", aber vielleicht nähert sich der Künstler dem französischen Maler am idealtypischsten mit dem Werk „Seriale" aus dem vorhergehenden Jahr. Es handelt



IV. Contadine, 1955





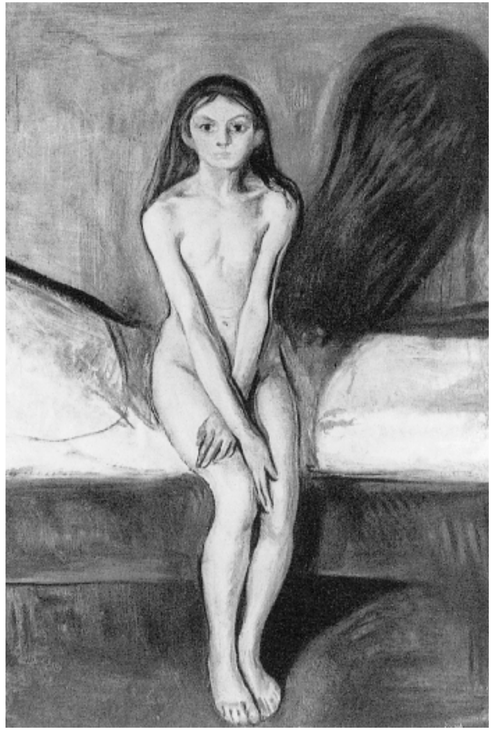
sich um eine komplexe Komposition, in der sich mehrere Themenstellungen verflechten, darunter das Konzept von Zeit, das durch die Abfolge und Wiederholung einer runden Form ausgedrückt wird, in der sich möglicherweise Uhrzeiger ausmachen lassen. Diese Erscheinung verweist auf das Vergehen der Zeit und macht beinahe den rhythmischen Takt hörbar, in dem die Farbe vibriert und sich entfaltet, wobei sie sich über die Leinwand von Innen nach Außen ausbreitet. Wie ein in einen stillen Teich geworfener Stein eine Abfolge zahlloser kleiner Wellen erzeugt, die sich bis ins Unendliche fortsetzen, erzeugt in diesem Werk die zeitliche Aufeinanderfolge der Kreisform einen Resonanz - und Ausbreitungseffekt des Bildes, der den Blick des Betrachters über den Bildrand hinausdrängt. Ebenfalls im Jahr 1965 veröffentlicht der Kritiker Roberto Sanesi unter dem Titel „Reperti: per uno studio sulla pittura di Rodolfo Aricò" einen bedeutenden Text über das Werk Aricòs. Er analysiert darin das Schaffen von den frühesten Arbeiten aus dem Jahr 1958 an und beschreibt besonders eindringlich den entscheidenden Entwicklungsschritt des Künstlers, der ihn von einer informellen zu einer mehr konstruktiven Malerei führt und ihm erlaubt, sich endgültig von der Vergangenheit zu befreien: „Die Problematik der Bezüge, die auf der sichtbaren Ebene durch einen Zusammenstoß oder einer Annäherung von - in gewisser Weise - informellen und konstruktiven, logischen Vorgehensweisen ausgedrückt wurde, hat sich von jeder anfänglichen lombardischen Tonalität und Expressivität befreit (...) und beginnt, sich in schmuckloser Rationalität auszudrücken. Besser gesagt, in von der Rationalität gefiltertem Gefühl. Auf dem weiten und hellen Untergrund gewinnt das zeichnerische, graphische Moment immer größere Bedeutung, um auf diese Weise dem ‚Gefühl' keine oder nur geringe Zugeständnisse zu machen. (...) Was mittlerweile zählt, ist der Rhythmus des Seins, ein ‚ohne Anfang und Ende'...".[11] Bei Untersuchung der jüngsten Werke Aricòs kommt Sanesi zu dem Schluss: „Heute ist jedes seiner Bilder eine vielfache simultane Behauptung, ein möglicher Horizont, vor dem schüchtern und strahlend das organische Grün eines Baumes aufscheinen kann. Eine scheinbare Wiederholung. Eine Wiederherstellung des ‚Kontinuums'".[12]
Im Herbst 1966 organisiert Fabio Sargentini in römischen Galleria L'Attico eine Ausstellung von Pino Pascali, die in zwei Etappen stattfindet und in der der Künstler eine Reihe von Werken in weißer gestickter Leinwand ausstellt, die an ein prähistorisches Universum imaginärer Tiere erinnern. Sofort im Anschluss daran wird am 28. Januar 1967 in der gleichen Galerie eine Einzelausstellung Aricòs eröffnet, wozu ein Katalog mit einem Text Giulio Carlo Argans erscheint. Die ausgestellten Arbeiten bestehen aus geometrischen Formen aus Polyester auf Holz oder Öl auf Leinwand, die beinahe eine Art ideale Fortsetzung der Formen Pascalis darstellen. Obwohl sie einer strukturell anderen Ausdrucksweise angehören und von ganz andersgearteten Problemen ausgehen, führen

V. Gianfranco Ferroni, Giuseppe Banchieri, Giustino Vaglieri, Rodolfo Aricò, Mailand, 1955
VI. Giustino Vaglieri, Mino Ceretti, Rodolfo Aricò, Bepi Romagnoni, Giorgio Bellandi, Mailand, 1959

der eindeutige Skulpturencharakter, der die neuen Arbeiten Aricòs prägt, ihre Zugehörigkeit zur Kategorie der Objekte und die Lust, mit Leinwand und Rahmen farbige Bildkörper zu schaffen, die einerseits in den Raum vorstoßen und ihn andererseits in sich aufnehmen, dazu, dass sich Übereinstimmungen mit dem Werk Pascalis und den analytischen Tendenzen herausbilden, die sich in Italien zu dieser Zeit artikulieren. Im Jahr 1966 begann die Bekanntschaft und Freundschaft Aricòs mit Giulio Paolini, der im April des gleichen Jahres in der Galleria dell'Ariete in Mailand eine Serie von gestalteten weißen Leinwänden ausstellt[13].
Im „Orfeo" (1966), einem der in der Galleria L'Attico gezeigten Werk, ist die Struktur wegen ihrer dreieckigen Form noch einem stark geometrischen und malerischen Kodex verpflichtet, doch das Vorhandensein von zwei gekurvten Formen rechts oben und unten, in denen beinahe die spielerischen Reptilienschwänze Pascalis anklingen, haben den Effekt, dass das, was anfänglich den Eindruck eines gemalten Bildes machte, plötzlich auch als Objekt verstanden werden kann. Und genau an diesem komplexen Verhältnis zwischen Bild und Objekt setzt die kritische Analyse Argans an: „Da die künstlerische Suche weder auf der physischen noch der metaphysischen Ebene erfolgen kann, beginnt [Aricò] mit der Präzisierung, dass der künstlerische Prozess Bild und Objekt nicht an sich betreffen kann, sondern die Wahrnehmung-als-Bild und die Wahrnehmung-als-Objekt. (...) In letzter Instanz handelt es sich um die Wahl zwischen Identifizierung und Unterscheidung: Wenn wir Bild und Objekt identifizieren, identifizieren wir uns selbst mit dieser Zweiheit von Identischem; wenn wir unterscheiden, führen wir notwendigerweise eine dritte, ausgleichende Größe ein: Das Subjekt, uns selbst als Schöpfer und Verantwortliche sowohl des Bildes wie des Objekts".[14]
In der Ausstellung wird auch „Loud" gezeigt, eine Arbeit aus dem vorangegangenen Jahr, die wegen ihrer Form und ihres Titels noch überraschender ist als „Orfeo". Um die Entstehung eines Werks wie „Loud" zu verstehen, muss man auf Arbeiten wie „Passaggio orfico" (1964) und „Opus I" (1965) zurückgehen. In all diesen Werken erscheint eine geometrische Form, auf die Aricò - wenn auch in unterschiedlicher Gestalt und bei verschiedenen Gelegenheiten - wiederholt in diesen Jahren zurückkommt. Es handelt sich um eine eiförmige Struktur, die durch die Überschneidung von zwei Kreisen entsteht. Im Falle von „Loud" stehen zwei identische eiförmige Figuren nebeneinander. Sie bilden den oberen Teil einer gewellten, mit einer Basis versehenen Form, die an einer Wand steht. Die Form der Arbeit verdankt sich der Gestaltung des Rahmens, der eine solche Tiefe bekommt, dass das Werk den umgebenden Raum einbezieht und zugleich in seinem Innern das Konzept von Raum in sich aufnimmt. Unterhalb der beiden eiförmigen Figuren nehmen eine Reihe von wellenförmigen Elementen den Umriss der darüberstehenden



VII. *Fiore bianco*,1957



Edvard Munch, *Pubertà*,1895

Figuren auf und erzeugen ein weiteres Mal einen Effekt von visueller Ausdehnung. Und auf einen Ausdehnungseffekt, diesmal auf der akustischen Ebene, spielt auch der Titel des Werks an: „Loud" bezeichnet im Englischen ein starkes Geräusch, eine laute Stimme. Während im oberen Teil die Leinwand im Rohzustand belassen wird, ist die Form darunter in schreiendem Grün ausgeführt, wobei die Farbe nicht gleichmäßig aufgetragen ist, so dass die Pinselstriche auf der Leinwand noch erkennbar sind. Wegen seiner Zwischenstellung zwischen der Zugehörigkeit zur Sphäre der Skulptur und der Beibehaltung seines Charakters als malerisches Werk stellt „Loud" in Aricòs Schaffen einen Moment fragilen Gleichgewichts dar, wie der Künstler selbst in einem Text von 1985 unterstreicht: „Die Einbeziehung des umgebenden Raums stellt eine Entdeckung dar, die ich nach dem Heraustreten des Bildes aus der Wandfläche, nach dem Ende der - auch informellen - malerischen Effekte und nach der Sterilität der orthodoxen, auf modernistischem Rationalismus basierenden abstrakten Kunst ohne Übertreibung als historisch bezeichnen würde...".[15]

Wie Giovanni Maria Accame[16] betont hat, weisen die in der Galleria L'Attico ausgestellten Werke ebenso wie die Arbeiten aus den Jahren zwischen 1966 und 1969 Übereinstimmungen mit der Arbeit des englischen Künstlers Richard Smith auf, der 1966 zusammen mit Bernard Cohen, Harold Cohen, Robyn Denny und Anthony Caro an der 23. Biennale von Venedig teilgenommen hatte. Smith blieb zwar einem malerischen Kodex verpflichtet und bevorzugte geometrische Figuren in leuchtenden Farben, versuchte damals jedoch, den Begriff der Malerei neu zu definieren, indem er ihn mittels aus der Wand vorspringender Rahmen zu einem plastischen Werk tendieren ließ.

Dabei war der Verlust einer exakten Definition von Kategorie und Disziplin etwa der Plastik und der Malerei einer der entscheidenden theoretischen Punkte eines Textes von Kynaston McShine gewesen, den dieser 1966 anlässlich der Ausstellung „Primary Structures" im Jewish Museum in New York veröffentlichte; darin hieß es: „In den letzten Jahren lehnen Künstler wie Betrachter immer mehr die strengen Kategorien oder traditionellen Beschränkungen der Medien ab. Es ist die Tradition, die uns willkürlich Grenzen und ästhetische Kategorien festlegen lässt. Je nachdem, wie der Raum von einer Form benutzt und eingenommen wird, je nach der materiellen Bedeutung, nach der Absicht des Künstlers und nach unserer Wahrnehmung bezeichnen wir eine Arbeit als ‚ein Gemälde' oder ‚eine Skulptur'".[17] „Primary Structures" stellt eine Schlüssel-Ausstellung jener Jahre dar, weil zum ersten Mal die Minimal Art ins Blickfeld rückt; sie lässt sich anhand einiger spezifischer Charakterzüge identifizieren, die Ann Goldstein kürzlich so zusammengefasst hat: „Das der Minimal Art zugrundeliegende Konzept ist interpretiert worden als Verweigerung der Komposition, der Illusion, des Anthropomorphismus, der assoziativen Bezüge zugunsten eines immer größeren Interesses an der Gestalt, der Wahrnehmung, der Phänomenologie und der Immanenz".[18] In Italien bildet die große Ausstellung „Nuove techniche d'immagine", die 1967 in der Republik San Marino stattfand, eines der international bedeutsamen Ereignisse, die darauf abzielen, einen Überblick über die Situation der Kunst zu vermitteln, vor allem nach dem Auftauchen der Pop Art und der Minimal Art im Bereich der italienischen Kultur. Die mehr als fünfzig Künstler, die sich an der Ausstellung beteiligen, werden in verschiedene Sektionen aufgeteilt, deren Benennung die neue Mode unterstreichen, Kategorien entsprechend der angewandten Technik zu definieren; dazu gehören beispielsweise „Environment", „Film", „Fotografie", „Raumstrukturen", „Technologie: Licht, Bewegung, Programmierung" und „Objekt-Abstraktion und Konstruktion des Objekts". Aricò wird dieser letzten Kategorie zugeordnet, die Maurizio Fagiolo Dell'Arco, einer der Ausstellungskuratoren, folgendermaßen zusammenfasst: „Objekt-Abstraktion. Eine am Begriff des Objekts ausgerichtete Geometrie (unter anderem auch wegen der geheimen Allianz mit dem Design), eine handwerklich rekonstruierte reine Idee. Die räumliche Ausdehnung ist Symptom einer ‚Vision der Welt', die zu einem triumphalen Einzug in die Welt wird. Die Abstraktheit wird nicht mehr im historischen Sinn verstanden (Intuition, Ausdruck, Didaktik, Phantasie), sondern als visueller Prozess, als optische Überredung".[19] Die Aufnahme der Minimal Art, die ihre historischen Wurzeln im russischen Konstruktivismus, bei Vladimir Tatlin, vor allem aber bei Alexander Rodchenko und Kazimir Malevič hat, in die internationale Kunstszene und die daraus entstehenden unvermeidlichen Beeinflussungen führen bei Aricò einerseits zu existentiell verkürzten geometrischen Formen und andererseits zu einer völlig autonomen Fortsetzung der eigenen malerischen Dialektik, die Farbe und Geschmack an chromatischem Reichtum zu ihren unverzichtbaren Faktoren macht. Zwischen diesen beiden Polen - weshalb Gillo Dorfles später von „Zweideutigkeit" spricht: „Eine formale Zweideutigkeit" und „eine chromatische Zweideutigkeit"[20] - entstehen 1967 Werke wie das „L'oggetto non-oggetto (dedicato a Kazimir)" und „Struttura rossa". Im Falle von „L'oggetto non-oggetto (dedicato a Kazimir)" erzeugt die Form der Leinwand einen besonderen optischen Effekt, der eine intensive dreidimensionale Wirkung hervorruft; als ob das Werk sich aus der Wand lösen und in den umgebenden Raum hinaustreten würde. In Wirklichkeit handelt es sich um eine Irreführung der räumlichen Wahrnehmung, die durch eine Reihe von Linien in einem vom Untergrund abweichenden Farbton hervorgerufen wird, die auf der optischen Ebene die Perspektive und ‚Tiefe' des Werks erzeugen, das aber abgesehen von der Höhe des Rahmens keinerlei räumliche Dimension hat. Eine Verzerrung der Wahrnehmung, ein störendes Element, das Aricò wenige Jahre später zur Schöpfung eines seiner bekanntesten Werke geführt hat: „Prospettiva per Paolo Uccello" (1970).

Die ‚falsche Perspektive', die in vielen Arbeiten dieser Periode präsent ist - „Assometria blu" (1968), „Anomalia" (1969), „Scatola" (1969) - hat entsprechend eine besondere Bedeutung für den Künstler. In einem Gespräch mit Gianni Contessi, der die falschen Perspektiven des Künstlers mit denen in der Kirche von S. Satiro in Mailand verglich, bestätigte Aricò diese Gegenüberstellung mit der Bemerkung: „Die Illusion ist die Metapher der Gewissheit, ist vergangene Einsicht, Verlust der Melancholie, Gegenwart als ikonisches Delirium...".[21] Illusion also als eine grundlegende Kategorie zur Beschreibung der Realität. „Angesichts der Krise der Identität und des Todes der vertikalen Ideologien wandeln der Sinn für die Natur und für die Dinge den Ort ihres Erscheinens. Der Ort ist also nicht mehr mit Hilfe strenger Grenzen zu erfassen, sondern seine Ausdehnung verändert die Dimensionen von Länge, Breite, Höhe und Zeit. Paradoxerweise ist es das Fehlen des Ortes, was mich mit Fülle erfüllt. Ich entdecke und erlebe den atopischen Sinn des Raums in einer gewandelten Qualität der Dimension".[22]

1968 war Aricò auf der 24. Biennale von Venedig vertreten. 1968 ist das Jahr der Studentenproteste, die dazu führten, dass einige Säle des italienischen Pavillons geschlossen werden mussten, darunter der Raum, der komplett Aricò gewidmet war. Es gibt einige bei dieser Gelegenheit gemachten Fotos, die den Moment dokumentieren, in dem die Werke des Künstlers mit großen Bögen Packpapier zugehängt und dadurch den Blicken entzogen sind. Auf einem der Fotos erkennt man ein großes Schild mit der Aufschrift „Gegen studentische und polizeiliche Einschüchterung" und an anderer Stelle eine Aufschrift direkt auf dem Packpapier von Aricòs eigener Hand „Die Kunst muss gesehen werden!" Diese Erklärung lässt erkennen, wie sehr seine ideologische Position der von anderen auf der Biennale vertretenen Künstlern wie Pascali oder Gianni Colombo ähnelte, die sich auf der einen Seite von der Protestbewegung eingeschüchtert und auf der andern von der Polizei repressiv behandelt fühlten.

Für diese Gelegenheit entwirft Aricò eine Komposition von einigen großen zweidimensionalen Strukturen aus geformten Leinwänden (später nennt er sie „Strutture assonometriche"), die sich an den vier Wänden des Saales hinziehen und diagonal zum Fußboden angebracht sind. Die Arbeit besteht aus einer Reihe von einander ähnlichen, stark minimalistisch geprägten Elementen von länglichem Format und halbkreisförmig abgerundeten Enden. Diese ‚Figuren' entwickeln sich so stark im Raum, dass ein kontinuierlicher Rhythmus entsteht, eine Fortsetzung von Bildern, die gerade wegen ihrer identischen Form und der Wiederholung an den Wänden des Saales den Eindruck eines kontinuierlichen Prozesses hervorrufen; eine Struktur in ständiger Evolution, nicht beschränkt von ihrer eigenen Abgeschlossenheit. Das Werk dokumentiert Aricòs Interesse an den potentiellen Möglichkeiten der Axonometrie und den Zweideutigkeiten

der Wahrnehmung, die entstehen, wenn man die Zweidimensionalität des Werks dem dreidimensionalen Raum gegenüberstellt, in dem es sich befindet.
Während die in Venedig ausgestellte Arbeit wegen ihrer eindrucksvollen Wirkung und ihrer Größe einen monumentalen Charakter trug, zeigte das im folgenden Jahr im Salone Annunciata ausgestellte Werk mit dem Titel „Pondus" durch seine starke Dreidimensionalität und die Art, wie es den Raum der Galerie dominant beherrschte, unleugbare massive Züge einer Skulptur. „Pondus" bedeutet im Lateinischen Gewicht, Masse, Menge und besteht aus einem Ensemble von identischen Metallformen, die sich beinahe zwanghaft und nicht kontinuierlich in den Raum ausdehnen und den Betrachter beinahe erdrücken, der sich vor den drohenden Volumen dieser „psychologischen Behälter"[23] wieder findet, die dort bereit stehen, um mit einer Bedeutung erfüllt zu werden, die im Kontakt mit der Wahrnehmung des Betrachters entsteht. „Pondus" stellt in Aricòs Gesamtwerk eine der einfachsten und strengsten Arbeiten dar, die er je geschaffen hat und die einen stark monumentalen Charakter aufweist.
Von genau entgegengesetzter Tendenz ist die 1969 in der Galerie Deson-Zakcs in Chicago gezeigte Einzelausstellung. Bei dieser Gelegenheit stellt der Künstler in eleganter Abfolge eine Serie von „Assometrie ed Anomalie" aus, bei der wieder die Verbindung von perspektivischer Zweideutigkeit mit dem Geschmack für die malerische Qualität vorherrscht. In gelassener Abfolge bezeugen die Werke an den Wänden der Galerie die von Aricò erreichte Ausdrucksfähigkeit: In dichten Verweisen auf die Zweideutigkeit der Wahrnehmung haben diese Arbeiten die Fähigkeit, sich kontinuierlich zu verwandeln, scheinen zweidimensional zu sein, um dann räumliche Objekte zu werden; erscheinen als monochrome Oberflächen, um dann bei genauerem Hinsehen einen subtilen und raffinierten chromatischen Reichtum zu offenbaren; fügen sich in eine geometrische Ordnung, die umgehend wieder negiert wird. Es ist ein Wechsel von Ordnung und Unordnung, der von nun an einer der Schlüsselaspekte von Aricòs gesamter Poetik wird: „Mir ist es unmöglich, diese Widersprüche nicht zu bewohnen. Sie erklären eine ethische Bedingung des Handelns, des Machens, des Zusammenlebens mit den Ängsten, den Gewissheiten, den Gewissheiten des Ungewissen, der Helligkeit und der Schatten. Das Leben muss seine Wildheit ausstoßen, möglicherweise mit entsprechender Wildheit, aber innerhalb des Staunens des Seins. Und zusammen nach der Unsterblichkeit der Einsamkeit streben. Die Vernunft ist vielleicht dieses ganze Pulsieren, dieses Erleben des Sinns des Lebens, des Seins und der Vernichtung. Mit anderen Worten: Gleichzeitig die Energie der Gegensätze leben".[24]

Mailand, 22. September 2004

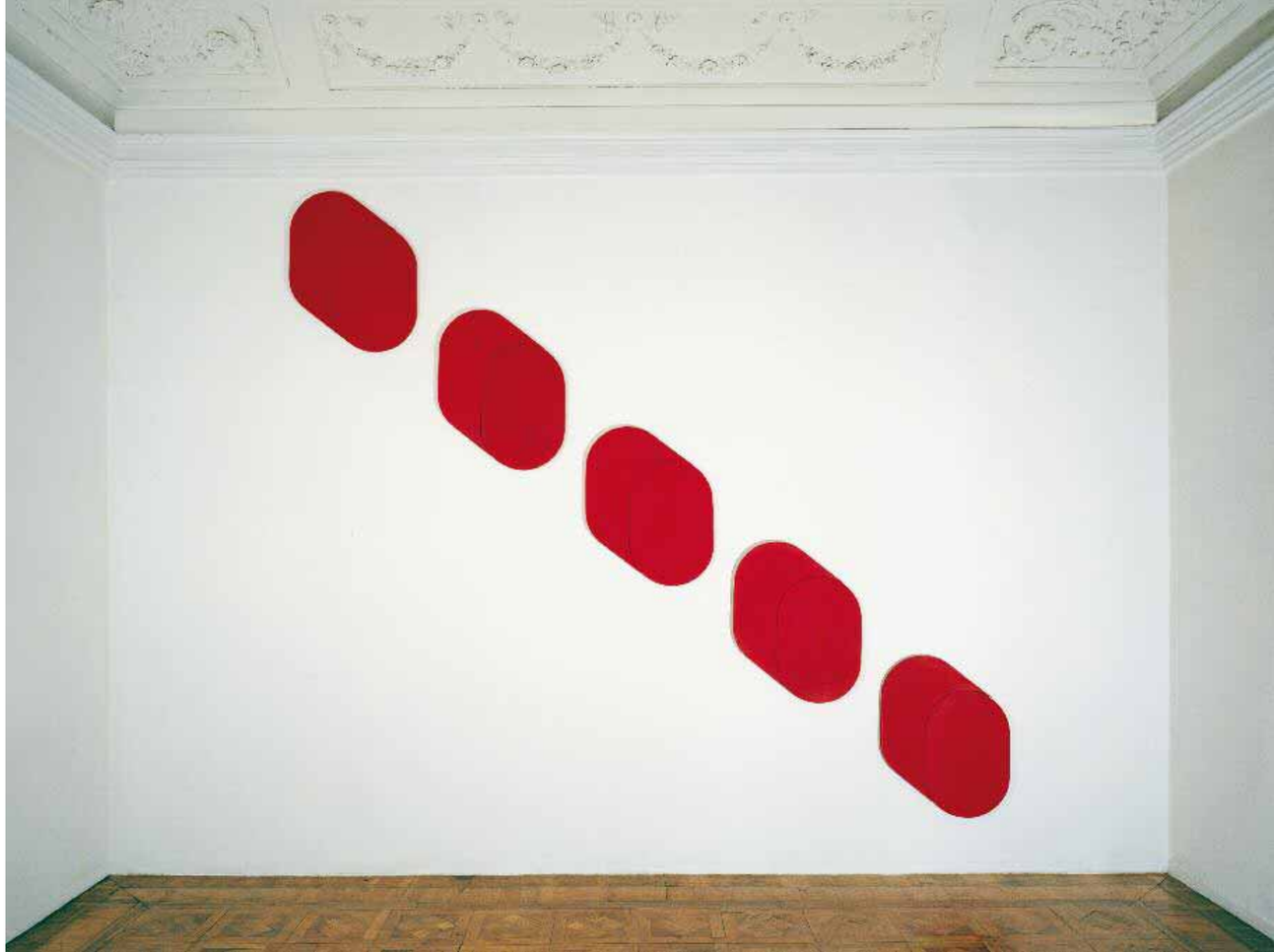
[1] R. De Grada, „Rodolfo Aricò", Ausstellungskatalog, Galleria Pater, Mailand 1956.
[2] R. Sanesi, „Dipinti di Rodolfo Aricò", Ausstellungskatalog, Salone Annunciata, Mailand 1959.
[3] M. Valsecchi, „Le Mostre. Le raffinate crudeltà di Rodolfo Aricò", in „l'Unità", Rom 1959.
[4] G. Giani, „Cinque' della Galleria Bergamini", in „Arbiter", Mailand 1957.
[5] R. Sanesi, „L'immagine esistenziale1958-1964", Ausstellungskatalog, Centro Annunciata, Mailand 1984.
[6] R. Sanesi, „Dipinti di Rodolfo Aricò", a.a.O.
[7] R. Aricò, „Nota 1983", in „Temporale Rivista d'Arte e di Cultura" Jg. 1, Nr. 1, Lugano, März 1983.
[8] E. Paci, „Ancora sull'esistenzialismo", Turin 1956.
[9] G. Ballo, „Aricò", Ausstellungskatalog, Galleria La Bussola, Turin 1963.
[10] a.a.O.
[11] R. Sanesi, „Reperti. Per uno studio sulla pittura di Rodolfo Aricò", Mailand 1965.
[12] a.a.O.
[13] Rodolfo Aricò macht in diesem Jahr die Bekanntschaft Giulio Paolinis durch Vermittlung des Kunstkritikers Gillo Dorfles, wie Paolini der Autorin im Herbst 2004 bei einem Gespräch in Mailand bestätigte.
[14] G. C. Argan, „Aricò", Ausstellungskatalog, Galleria L'Attico, Rom 1967.
[15] R. Aricò, „La messa in scena dell'opera d'arte", in „Intelligenza dell'effetto. La messa in scena dell'opera d'arte", Ausstellungskatalog, Palazzo Dugnani, Mailand, April 1985.
[16] G. M. Accame, „Rodolfo Aricò. L'inquietudine della ragione", Electa, Mailand 1990, S. 40.
[17] K. McShine, „Introduction", in „Primary Structures: Younger American and British Sculpture", Ausstellungskatalog, Jewish Museum, New York 1966.
[18] A. Goldstein, „A Minimal Future?", in „A Minimal Future? Art as Object 1958-1968", Ausstellungskatalog, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles 2004.
[19] M. Fagiolo Dell'Arco, „Nuova Frontiera dell'Immagine", Ausstellungskatalog, 6. Biennale Internazionale d'Arte, Republik San Marino, 1967, S. 22.
[20] G. Dorfles, „Aricò", Ausstellungskatalog, Salone Annunciata, Mailand 1972.
[21] R. Aricò, „Conversazione con Gianni Contessi", in „Aricò", Ausstellungskatalog, Galleria d'Arte Tommaseo, Triest 1976.
[22] R. Aricò, „Conversazione con Mauro Panzera", in „Juliet Art Magazine" Nr. 46, Triest, Februar 1990.
[23] In „Vogue Italia", Mailand 1969.
[24] R. Aricò, „Conversazione con Mauro Panzera", a.a.O.



9. *Passaggio orfico*, 1964



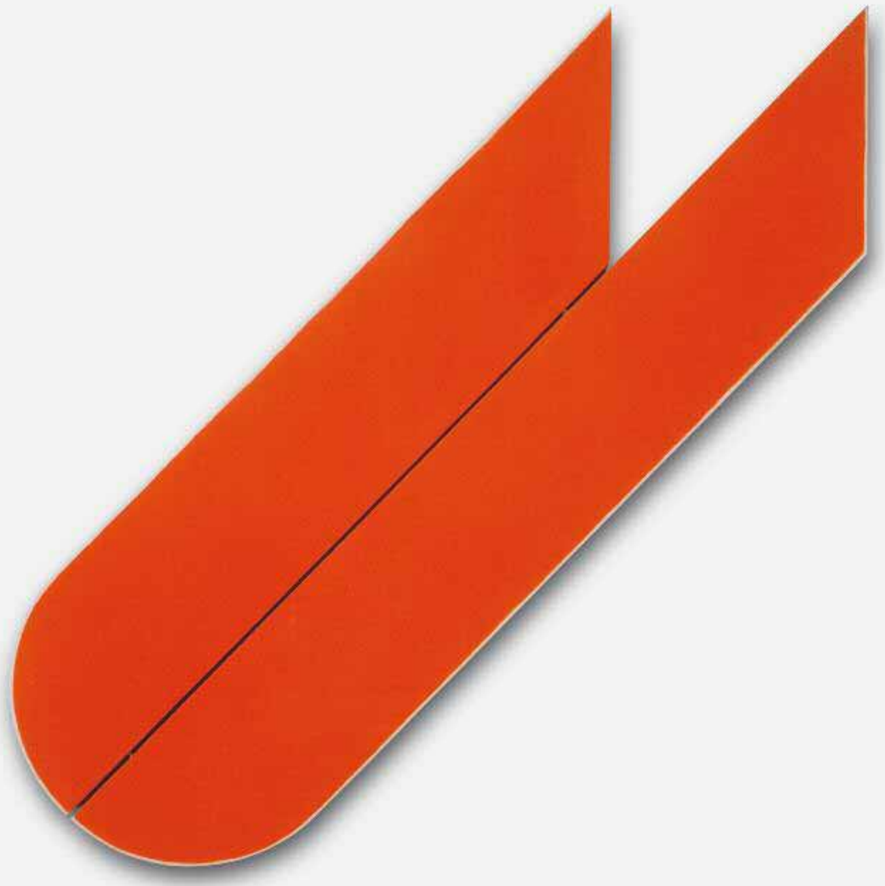
10. *Senza titolo*, 1966
11. *Assonometria simultanea*, 1966





20. *Assonometria orfica*, 1968
21. *L'oggetto non-oggetto (dedicato a Kazimir)*, 1967





Antonella Soldaini
Rodolfo Aricò. Gli anni della prima attività (1955-1969)

Nel 1956 Rodolfo Aricò espone per la prima volta, insieme con l'amico Giorgio Bellandi, presso la Galleria Pater di Milano, presentando una serie di dipinti che, per citare il testo di Raffaele De Grada: "... esprimono fiducia spirituale nell'avvenire dell'uomo, padrone dei suoi oggetti (le 'nature morte del quotidiano'), tenero osservatore del corpo umano, del mondo animale e di quello inanimato".[1] Le opere che l'artista presenta come *Contadine* (1955), *Donna che si pettina* (1956) o *La sposa* (1956), così come le altre che realizza durante questi anni, indicano già dal titolo il suo giovanile interesse per un realismo che il critico Roberto Sanesi qualche tempo dopo definirà "esistenziale".[2] In una recensione della mostra pubblicata sul quotidiano "l'Unità", Marco Valsecchi paragona l'attenzione di Aricò verso la "... riproduzione di un mondo umiliato e squallido, di prati di scarico o di spiagge proletarie"[3], e il suo realismo esistenziale a quello dell'artista americano Ben Shan. Ed in effetti in questo primo periodo della sua attività, la propensione di Aricò è per la ricerca della verità delle cose nel tentativo di svelarne l'essenzialità, anche se ciò significa metterne in risalto il loro aspetto più desolato e malinconico.
Aricò deve la sua prima iniziazione al mondo dell'arte alla frequentazione dal 1946 al 1950 del Liceo Artistico di Brera in cui insegna Guido Ballo e successivamente, della facoltà di Architettura al Politecnico di Milano, che abbandona nel 1955 per dedicarsi esclusivamente alla pittura. Insieme con gli artisti Bepi Romagnoni, Mino Ceretti, Giuseppe Guerreschi, Gianfranco Ferroni, Giuseppe Banchieri e Giustino Vaglieri forma un gruppo di tendenza realista che viene seguito ed incoraggiato da Giuseppe Bergamini, il quale nell'omonima galleria organizza nel 1956 a Milano una loro mostra e nel 1957 la prima personale di Aricò. La necessità di un contatto ravvicinato con la realtà spinge l'artista verso l'uso di un colore denso e già carico di una forza espressiva che diviene ancora più prepotente nelle opere realizzate per questa occasione e che trattano soggetti floreali: *Natura viva*, *Fiori e finestra*, *Fiori e macchina* e *Fiore bianco*. Ad imporsi in questo caso sono la preponderanza dell'impasto materico del colore e una serie di segni potenti che vengono impressi sulla tela con violenza espressionista in modo tale da ridurre il soggetto a poche tracce essenziali, fino a tramutarlo in una presenza inquietante e misteriosa: "...Flora spontanea e subtropicale la vegetazione che si protende dalle sue tele. Fiori che dei fiori hanno tenuto il colore soltanto e sono alberi; alti (...) che odorano acuto e denso, solitari indifferenti al gelo e alla canicola, che non conoscono il vento e il fulmine".[4]
In realtà le opere che Aricò concepisce in questo periodo risentono del particolare clima culturale venutosi a sviluppare a Milano alla fine degli anni Cinquanta e che Sanesi analizza nell'ambito di una mostra dedicata alla ricostruzione storica di quegli anni e da lui curata nel 1984: "...la cultura milanese, tanto ricettiva quanto propositiva, trascorre un momento di particolare vivacità. Ed è proprio in questo fecondo dibattito che si assiste, da parte di alcuni giovani artisti, ad un tentativo di organizzazione, nonché di giustificazione teorica, di quella stessa libertà cromatica, segnica, gestuale, ecc., conquistata dall'Informale in opposizione all'eccesso di rigore imposto dall'astrazione da un lato e dal neorealismo dall'altro".[5]
La sua mostra personale presentata nel 1959 presso il Salone Annunciata a Milano, la galleria gestita da Carlo Grossetti, che l'artista aveva conosciuto l'anno precedente e con cui era nata un'amicizia destinata a consolidarsi negli anni, inserisce Aricò nello scenario dell'arte milanese descritto da Sanesi. Con le opere che presenta, come *Oggetto*, *Disegno* e *Interno*, Aricò si impone per un linguaggio che cerca termini di paragone diretti con artisti quali l'americano Arshile Gorky e il tedesco Wols ma anche con l'italiano Emilio Scanavino, che frequenta in quegli anni e di cui è un estimatore. In questi dipinti la presenza dell'oggetto o della figura viene sfumata quasi a scomparire e si fa tutto uno con la materia del colore e con il segno, che da una parte delimita con precisione lo spazio del quadro tracciandone le direttive costruttive generali, e dall'altra mantiene la sua carica espressiva, divenendo ora veloce, impetuoso e carico di inquietudine esistenziale, ora delicato, sottile e raffinato. Raffinato a tal punto, come dirà Sanesi: "...da rasentare la crudeltà. Quel tipo particolare di crudeltà, di difficile definizione, che nasce dalla tenerezza del minuto, del brevemente accennato, dell'incerto (e una piccola pulsante vita al centro del quadro), che assurge a significati più vasti ed intellettivi...".[6]
Il 1959 è l'anno di realizzazione di *L'ombra (dedicato a Munch)*, uno dei dipinti più importanti ed emblematici tra quelli eseguiti da Aricò in questo periodo. L'opera, se posta a confronto con il quadro dell'artista norvegese a cui si ispira, *Pubertà* (1895), disvela la fase specifica del processo analitico che l'artista sta affrontando in quegli anni. Se nel quadro di Munch, le entità costituite dalla figura della giovane fanciulla seduta, dal letto e soprattutto dall'incombente ombra che appare sulla sua destra, rimangono, seppure ognuna con la propria carica di angosciosa realtà, in pacato ordine e giustapposte una all'altra, nel dipinto di Aricò ogni particolare del quadro è invece parte di una unica realtà, di un unico vorticoso universo. In questo contesto il magma del colore diviene la struttura portante del quadro, un colore che tutto sembra inglobare e che, per il modo dinamico con cui è dato

24. *Struttura. Geometria d'Orfeo*, 1967



sulla tela, tramuta la rassegnata atmosfera di desolazione e di angoscia che si percepisce nell'opera di Munch, in un drammatico intreccio di forze contrastanti, espressione di una tensione interiore fatta di intensità e di anelito verso la comprensione dei significati più reconditi delle cose, di volontà di intervento diretto e di partecipazione all'essenza stessa della realtà. *L'ombra (dedicato a Munch)*, uno dei quadri di più grandi dimensioni (cm 216x196) tra quelli che Aricò esegue alla fine degli anni Cinquanta, si pone in interessante dialettica con quanto sta accadendo in Italia nello stesso periodo. Tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta si assiste ad una reazione da parte di artisti quali Piero Manzoni, Enrico Castellani, Agostino Bonalumi e ancora Piero Dorazio, Carla Accardi e Francesco Lo Savio nei confronti dell'Informale - soprattutto se di origine francese - da cui si cerca di prendere una distanza. Operando all'interno della superficie pittorica un graduale assottigliamento del fattore "emotivo" e spostando l'attenzione verso l'organizzazione strutturale della composizione, verso i suoi dati costitutivi ed elementari, questi artisti, seppur ognuno con modi e pratiche diverse, caricavano i segni e il colore, che nel linguaggio informale avevano la funzione di comunicare un senso di urgenza esistenziale e di drammaticità, di un significato diverso, privandoli proprio di questa funzione più esplicitamente passionale e al contrario spostando l'interesse verso qualità più oggettive e vicine ai valori della percezione e dell'astrazione. Aricò non è immune da questa volontà di cambiamento ma la vive in maniera più graduale, con inquietudine esistenziale e la consapevolezza, come dirà anni più tardi, "della precarietà di ogni convinzione" e "della fine dei valori e delle certezze".[7]

Nel 1960 partecipa alla mostra collettiva "Possibilità di relazione" presso la Galleria L'Attico di Roma e a cui partecipano, tra gli altri, Bepi Romagnoni, Guido Strazza, Gianni Dova e Vasco Bendini che con Aricò condividono la stessa necessità di trovare una soluzione di continuità con l'Informale e dall'altra il modo di superare quella maniera di esprimersi percepita oramai come stanca e priva della propria carica innovativa. Il termine "relazione" che compare nel titolo della mostra si riferisce al concetto filosofico di relazionismo enunciato verso la metà degli anni Cinquanta dal filosofo italiano Enzo Paci. Ricollegandosi alla fenomenologia Husserliana (che interesserà Aricò fin dal 1958) e rileggendo il pensiero del filosofo tedesco attraverso la figura di Merlau-Ponty, Paci arrivava a formulare una filosofia del relazionismo basato sulla realtà del tempo e sulla interdipendenza degli eventi. Nel 1956, in un suo testo sull'esistenzialismo, scriveva che questa filosofia aveva ormai acquistato "un carattere decisamente fenomenologico con Merleau-Ponty, il quale da un lato ci riconduce a una più positiva valutazione dell'eredità filosofica di Husserl e dall'altro caratterizza l'esistenzialismo come una filosofia della relazione".[8] Nel catalogo della mostra sono presenti testi di Roberto Sanesi, Emilio Tadini ed Enrico Crispolti.

VIII. *Interno-esterno*, 1962

Quest'ultimo in particolare analizza le opere degli artisti presenti all'esposizione attraverso le definizioni filosofiche di Paci. L'idea di relazione è anche quella che pervade i lavori presentati da Aricò: *Possibilità di un'indagine* (1960) e *Figura* (1960). Si tratta di dipinti ancora fortemente inseriti in un linguaggio informale ma in cui il colore, che continua a dominare in maniera prepotente la campitura del quadro, diventa meno magmatico e viene frammentato da una griglia di segni sottili, di tratti filiformi che creano relazioni tra i vari campi narrativi distribuiti nello spazio della superficie pittorica. Pochi anni dopo, nel 1963, presentando la mostra personale di Aricò alla Galleria La Bussola di Torino, Guido Ballo, che tra i critici del tempo sarà colui che seguirà più da vicino l'evolversi del lavoro dell'artista, nell'analizzare le opere sopra citate e altri lavori simili come *Tempera* (1962) e *Rapporto mutevole* (1963), ritornerà sul concetto di relazione visto come chiave di volta per il superamento del passato: "...Lo spazio diventa incombente, perché l'occhio non guarda da lontano - né con l'aiuto della memoria - l'insieme delle relazioni: alla ricerca di qualche punto fermo, che dia al divenire dei rapporti un sostegno sia pure provvisorio, l'immagine d'esistenza - che presuppone e supera le esperienze dell'automatismo surrealista, del gesto, e in genere le ricerche informali - mi pare oggi, in un periodo in cui si parla troppo e non sempre opportunamente di 'nuova figurazione', l'unica, o almeno una delle pochissime vie ancora aperte".[9] Nello stesso testo Ballo rileva la presenza nei lavori più recenti di un elemento costruttivo destinato ad assumere nel linguaggio di Aricò una forte importanza: la struttura geometrica, che va sempre più rafforzandosi sino a concatenare la gestualità espressionista in una costruzione più rigorosa. In particolare in opere come *Rapporto mutevole* ma anche in *Interno-Esterno* (1962) e *Ripetuto* (1962-1963) si evidenzia una divisione della superficie pittorica attraverso l'uso di linee verticali che scandiscono la successione dei piani all'interno dello spazio, in un modo che ricorda, come evidenziato da Ballo, i moduli compositivi del neoplasticismo: "...in realtà queste immagini, dove la struttura geometrica non è gabbia formale precostituita, perché si muove nella continuità ed è sempre provvisoria, conciliano i suggerimenti di origine neoplastica, costruttivi, col divenire informale, risolto come problematicità di relazioni".[10]

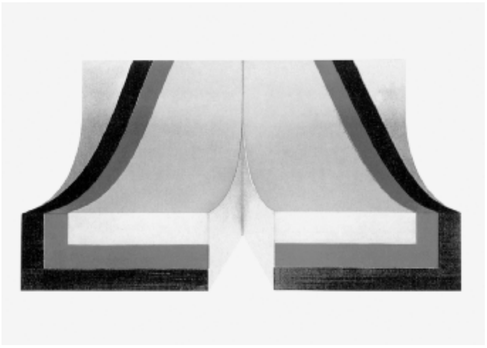
Sempre in chiave neoplastica si deve leggere il grande lavoro (cm 530x280) che Aricò presenta nel 1964 alla XXXII Biennale di Venezia: *Trittico dell'esistenza* (con sottotitolo *Work in progress*). Paragonando l'opera con quelle eseguite pochi anni prima, si percepisce immediatamente la quasi totale scomparsa degli elementi più strettamente informali a favore di una composizione tutta concentrata sulla spartizione dello spazio in piccoli riquadri su cui compare un nuovo modulo geometrico che viene ripetuto più volte: una forma rettangolare disposta diagonalmente quel tanto da dare dinamicità alla composizione e costituire uno scarto di ritmo nei confronti della rigorosa ortogonalità imposta all'insieme



IX. Rodolfo Aricò, Mailand,1964

della composizione. A Venezia Aricò si trova a confrontarsi con gli artisti che il critico americano Alan R. Solomon presentava come "Four germinal painters": Morris Louis, Kenneth Noland, Robert Rauschenberg e Jasper Johns, definendoli come i rappresentanti dei due movimenti più innovativi dell'arte americana del momento: da una parte la Nuova Astrazione e dall'altra la Pop Art. Ed è proprio con i due artisti della "Nuova Astrazione", Louis e Noland, che Aricò trova dei punti di contatto condividendo stessa attenzione per i dati primari della pittura che non deve più rimandare ad altro da sé bensì configurarsi come una struttura oggettiva capace di imporsi allo spettatore per la presenza del colore, il quale, non avendo più alcuna funzione di rimando alla realtà e non possedendo alcuna valenza simbolica, crea dinamismo sulla superficie fino ad entrare in relazione con la luce, altro elemento di particolare rilevanza all'interno delle correnti pittoriche non oggettive. Aricò si interessa al fattore colore posto in collegamento con la luce e alla capacità di questi due elementi, di creare all'interno del quadro una temporalità determinata dall'espansione della pittura che sulla superficie si propaga dall'interno verso l'esterno. Non è un caso che in questo periodo l'artista a cui maggiormente si riferisce e con cui cerca un confronto è proprio Robert Delaunay, che per primo aveva investigato simili problematiche. Sono del 1966 *Il mio amore per Delaunay* o *Ancora sull'Orfismo*, ma è forse con un'opera dell'anno precedente - *Seriale* - che l'artista si avvicina idealmente al pittore francese. Si tratta di una complessa composizione dove si intrecciano diverse tematiche tra cui quella relativa al concetto di tempo espressa attraverso il succedersi e ripetersi di una forma circolare all'interno della quale sembra di poter identificare le lancette di un orologio. Una presenza che rimanda al trascorrere del tempo e che ci fa quasi sentire il battito ritmico al cui tocco il colore vibra e seguendo un percorso che dal centro va verso l'esterno si dipana propagandosi sulla tela. Come un sasso gettato nell'acqua immobile di uno stagno che origina il diffondersi successivo di tante piccole onde che si propagano all'infinito, in questo caso il succedersi temporale della forma del cerchio determina un effetto di risonanza e propagazione dell'immagine che spinge lo sguardo di chi osserva oltre i confini del quadro stesso. Nel 1965 il critico Roberto Sanesi pubblica un importante testo sull'opera di Aricò: "Reperti: per uno studio sulla pittura di Rodolfo Aricò". Analizzando la sua attività a partire dal 1958, l'autore descrive con particolare incisività il passaggio cruciale che porta Aricò da una pittura informale ad una di tipo più costruttivo, e che gli permette di affrancarsi definitivamente dal passato: "...La problematica della relazione che era, visivamente, resa da uno scontro, o avvicinamento, tra modi in un certo senso informali e modi costruttivi, logici, si è spogliata da ogni iniziale tonalismo ed 'Espressionismo' lombardi (...) e si avvia a esprimersi con spoglia razionalità. Forse, meglio, emozione filtrata dalla ragione. Sui fondi tesi e luminosi acquista sempre maggiore valore l'elemento disegnativo, grafico, affinché nulla o poco sia concesso al 'sentimento'. (...) Ormai ciò che conta è il ritmo dell'essere, un 'senza principio e senza fine' (...)".[11] Passando infine ad indagare le opere più recenti di Aricò, Sanesi conclude: "...Ogni suo quadro, ora, è una proposizione multipla simultanea, un orizzonte disponibile, da cui può trasparire, timido e brillante, il verde organico di un albero. Un'apparente ripetizione. Una restituzione del *continuum*".[12]
Nell'autunno del 1966 Fabio Sargentini organizza presso la sua galleria L'Attico a Roma, una mostra di Pino Pascali il quale concepisce per l'occasione una serie di opere costruite in tela centinata bianca e che alludono ad un universo preistorico fatto di animali immaginari. Immediatamente a seguire, il 28 gennaio del 1967 si inaugura presso la stessa galleria una mostra personale di Aricò accompagnata da un catalogo con un testo critico di Giulio Carlo Argan. I lavori presentati consistono in sagome geometriche realizzate in poliestere su legno o in oli su tela, e quasi vanno a costituire una sorta di continuazione ideale delle forme di Pascali. Sebbene appartengano ad un linguaggio strutturalmente diverso e partano da problematiche dissimili, il deciso senso scultoreo che caratterizza le nuove opere di Aricò, il loro appartenere alla categoria di oggetto, il gusto di creare con tela e telaio delle sagome colorate che da una parte invadono lo spazio e dall'altra lo inglobano al loro interno, fa si che trovino delle confluenze con l'opera di Pascali e con il tipo di ricerca analitica che si sta svolgendo in Italia in quel periodo. Risale al 1966 la conoscenza e l'amicizia di Aricò con Giulio Paolini che espone ad aprile di quello stesso anno, presso la Galleria dell'Ariete a Milano, una serie di tele bianche sagomate.[13]
Nel caso di *Orfeo* (1966) una delle opere presentate all'Attico, se da una parte la sua struttura è ancora iscritta, per la sua forma triangolare, in un codice fortemente geometrico e pittorico, la presenza, nella parte destra in alto e in basso del lavoro, di due elementi sagomati e curvilinei, che entrano quasi in assonanza con le code giocose dei rettili di Pascali, fa sì che quello che prima veniva percepito come immagine pittorica, d'improvviso si possa anche "leggere" come una realtà oggettuale. Ed è proprio sul complesso rapporto tra immagine ed oggetto che si sofferma l'analisi critica di Argan: "... Poiché il piano della ricerca non può essere né fisico né metafisico (Aricò) comincia col precisare che l'indagine non può riguardare l'immagine e l'oggetto come tali, ma il percepito-come-immagine e il percepito-come-oggetto. (...) A guardar bene, la scelta è tra l'identificare e il distinguere: identificando immagine e oggetto identifichiamo noi stessi con quel binomio di identici, distinguendo introduciamo necessariamente un terzo termine, equilibrante: il soggetto, noi, in quanto autori e responsabili così dell'immagine che dell'oggetto".[14]
In mostra è presente anche *Loud*, datato all'anno precedente che per forma e titolo è ancora più sconcertante di *Orfeo*. Per comprendere la genesi di un'opera come *Loud* bisogna risalire a lavori come *Passaggio orfico* (1964), e *Opus I* (1965) in cio compare una

X. *Pondus*, 1969



forma geometrica su cui Aricò, seppure in modi ed occasioni diverse, tornerà più volte in quegli anni. Si tratta di un modulo ovoidale frutto del raddoppiamento di due cerchi che si intersecano tra loro. Nel caso di *Loud*, due figure ovoidali identiche sono poste una accanto all'altra. L'insieme costituisce la parte superiore dall'aspetto ondulato fornita di una base che nel suo insieme poggia su una parete. L'opera è ricavata dalla sagomatura di un telaio che acquista profondità in modo da coinvolgere lo spazio circostante e inglobare al suo interno il concetto stesso di spazio. Nella parte sottostante le due forme ovoidi e la presenza di una serie di elementi ondulati che vanno a ripetere il contorno delle forme soprastanti, creano ancora una volta un effetto di propagazione visiva. Ed è sempre ad un effetto di propagazione, in questo caso di tipo sonoro, a cui fa riferimento il titolo dell'opera: *Loud* in inglese sta a significare un rumore forte, una voce alta. Mentre nella parte soprastante del lavoro la tela viene lasciata al suo stato naturale, la forma sottostante è stata dipinta con un colore verde squillante, distribuito in modo non omogeneo così che rimanga percepibile il passaggio del pennello sulla tela. Per questo suo porsi in bilico tra l'appartenenza al mondo della scultura e il mantenere lo statuto di opera pittorica, *Loud* rappresenta un punto di equilibrio delicato all'interno dell'attività di Aricò, come sottolinea l'artista stesso in un testo del 1985: "...L'acquisizione dello spazio contingente dopo l'uscita dalla parete del dipinto, dopo la chiusura del pittoricismo anche di marca informale e dopo la sterilità dell'astrattismo ortodosso basato sul razionalismo modernista, è stata una scoperta che, senza enfasi, definirei storica...".[15]

Le opere proposte alla galleria L'Attico, come quelle realizzate tra gli anni 1966 e 1969, così come sottolineato da Giovanni Maria Accame[16], trovano una confluenza di propositi con il lavoro dell'artista inglese Richard Smith, il quale aveva partecipato nel 1966, insieme a Bernard Cohen, Harold Cohen, Robyn Denny e Anthony Caro, alla XXXIII Biennale di Venezia. All'epoca Smith, pur rimanendo all'interno di un codice pittorico e prediligendo figure geometriche dai forti colori, tende a ridefinire il concetto stesso di pittura, facendolo convergere, tramite l'uso di telai aggettanti dal muro, verso un'opera scultorea.

In realtà la perdita di una esatta definizione di categoria e di disciplina, come la scultura e la pittura, era stato uno dei punti teorici nodali del testo di Kynaston McShine che, presentando nel 1966 la mostra "Primary Structures" al Jewish Museum di New York, scriveva: "...In anni recenti sempre di più, sia l'artista che lo spettatore rifiutano rigide categorie, o i limiti tradizionali dei media. È la tradizione che arbitrariamente ci fa fissare i confini e le categorie estetiche. A seconda del modo in cui lo spazio è usato e occupato da una forma, a seconda del significato materiale e a seconda dell'intenzione dell'artista e di come noi lo percepiamo, noi nominiamo un lavoro 'una pittura' o 'una scultura'".[17] "Primary Structures" è una mostra chiave nell'ambito di quegli anni in quanto per la prima volta viene focalizzata l'Arte Minimale identificabile per alcune specifiche caratteristiche che recentemente Ann Goldstein ha così riassunto: "la concezione sottesa all'Arte Minimale è stata interpretata come un rifiuto alla composizione, all'illusione, all'antropomorfismo, ai riferimenti associativi in favore di un sempre maggiore interesse per la *Gestalt*, la percezione, la fenomenologia e l'immanenza".[18] In Italia uno degli eventi di rilevanza internazionale che aspira a fare il punto della situazione dell'arte, soprattutto dopo l'entrata in campo, nel terreno culturale italiano, della Pop Art e dell'Arte Minimale, è l'ampia mostra che si tiene nel 1967 nella Repubblica di San Marino dal titolo "Nuove tecniche d'immagine". Gli oltre cinquanta artisti che partecipano all'esposizione vengono divisi in diverse sezioni i cui titoli enfatizzano il nuovo modo di creare categorie a seconda della tecnica usata. Tra queste: "Environment", "Film", "Immagine fotografica", "Strutture nello spazio", "Tecnologia: luce, movimento, programmazione" e "Astrazione oggettuale e costruzione dell'oggetto". Aricò è inserito nell'ambito di quest'ultima sezione, che Maurizio Fagiolo Dell'Arco, uno dei curatori dell'evento, sintetizza come "Astrazione oggettuale. Una geometria allineata alla nozione dell'oggetto" (anche per la segreta alleanza con il design), una idea pura ricostruita artigianalmente. L'ingombro spaziale è sintomo di una 'visione del mondo' che diventa un trionfale entrare nel mondo. E l'astrattismo non è inteso più in senso storico (intuizione, espressione, didattica, fantasia) ma come ricerca visuale, come persuasione ottica".[19]

Richard Smith, *Tailspan*, 1965

Per Aricò l'immissione dell'Arte Minimale che a sua volta aveva le sue radici storiche nel Costruttivismo russo, in Vladimir Tatlin, ma soprattutto in Alexander Rodchenko e Kazimir Malevič, all'interno del circuito dell'arte internazionale, e l'inevitabile contaminazione che si viene a creare, lo porta da una parte verso la resa di forme geometriche ridotte all'essenziale e dall'altra a perseguire in maniera completamente autonoma la propria dialettica pittorica che fa della presenza del colore e del gusto per la ricchezza cromatica alcuni dei suoi punti irrinunciabili. È tra questi due poli di interesse - per cui Gillo Dorfles parlerà di "ambiguità": "un'ambiguità formale" e "un'ambiguità cromatica"[20] - che si sviluppano opere realizzate nel 1967 come *L'oggetto non-oggetto (dedicato a Kazimir)* e *Struttura rossa*. Nel caso di *L'oggetto non-oggetto (dedicato a Kazimir)*, la forma, costruita con una tela sagomata, per un particolare effetto ottico sembra possedere una forte tridimensionalità; come se l'opera tendesse ad aggettarsi dal muro e venisse verso lo spazio circostante. Si tratta in realtà di una falsa percezione di volumetria creata dalla presenza sulla superficie pittorica di alcune linee ricavate con un colore di tono diverso che otticamente costruiscono la prospettiva e la "profondità" dell'opera, che invece non ha alcuno spessore se non quello del telaio. Una anomalia della percezione, un elemento di disturbo, che pochi anni più tardi porterà Aricò alla realizzazione di una tra le sue opere più famose: *Prospettiva per Paolo Uccello* (1970). La presenza di una "falsa prospettiva", che si può ritrovare in molti dei lavori di questo periodo - *Assonometria blu* (1968), *Anomalia II* (1969), *Scatola* (1969) - ha d'altronde per l'artista un significato particolare. In una conversazione con Gianni Contessi, che faceva un paragone tra le false prospettive adottate dall'artista e quella presente nella navata della chiesa di San Satiro a Milano, Aricò avallava tale confronto dichiarando: "...l'illusione è metafora della certezza, è lucidità del passato, perdita della malinconia, presente come delirio iconico...".[21] L'illusione quindi come categoria fondante per circoscrivere il reale: "...Nella crisi della identità e nella morte delle ideologie verticali, il senso della natura e delle cose muta il luogo della loro misura. Il luogo, cioè, non è più identificabile nei rigori del limite, ma la sua estensione altera le dimensioni della lunghezza, larghezza, altezza e tempo. Paradossalmente è l'assenza del luogo a riempirmi di pienezza. Scopro e vivo il senso atopico dello spazio in un'alterna qualità della dimensione".[22]

Nel 1968 Aricò prende parte alla XXXIV Biennale di Venezia. Il 1968 è l'anno della contestazione studentesca che arriverà a fare "chiudere" alcune delle sale del Padiglione Italia dove Aricò è presente con una sala a lui dedicata. Vi sono alcune fotografie realizzate in quell'occasione che documentano il momento in cui le opere dell'artista sono ricoperte con dei grandi fogli di carta pesante da imballo in modo da impedirne la vista. In una delle immagini si nota un grosso cartello che dice: "No all'intimidazione studentesca e poliziesca" e ancora, scritto da Aricò stesso su uno dei fogli di carta, "L'arte deve essere vista!". Una dichiarazione





XI. XXXIV Esposizione Biennale Internazionale d'Arte di Venezia, Venedig, 1968
XII. Galleria L'Attico, Rom, 1967

che lascia intendere come la sua posizione ideologica fosse simile a quella di altri artisti partecipanti alla Biennale come Pino Pascali o Gianni Colombo, i quali si sentono sottoposti da una parte all'intimidazione dei movimenti protestatari e dall'altra a quella repressiva della polizia. Per questa occasione Aricò progetta una installazione composta da alcune grandi strutture bidimensionali realizzate con tele sagomate (le chiamerà *Strutture assonometriche*) che si svolgono lungo le quattro pareti della sala e sono inclinate diagonalmente rispetto al pavimento. Il lavoro è costituito da una serie di sagome simili tra loro, di aspetto fortemente minimale, dalla forma oblunga e con l'estremità a descrivere un semicerchio. Queste "figure" si sviluppano nello spazio in modo tale da creare un ritmo continuo, una propagazione di immagini, che proprio perché identiche e per il ripetersi lungo le pareti della sala, danno la sensazione di un continuo divenire; una struttura in continua evoluzione, non chiusa nella sua finitezza. L'opera è il frutto dell'interesse di Aricò per le potenzialità dell'assonometria e le ambiguità percettive che si vengono a creare ponendo in contrasto la bidimensionalità del lavoro con la tridimensionalità dello spazio in cui questa è inserita.
Se il lavoro presentato a Venezia assumeva, per l'imponenza delle sue dimensioni, un carattere monumentale, l'opera esposta l'anno successivo presso il Salone Annunciata, e dal titolo *Pondus*, acquista, per la sua forte tridimensionalità e per il modo in cui viene ad invadere prepotentemente lo spazio della galleria, un innegabile e vigoroso carattere scultoreo. *Pondus*, termine latino che sta ad indicare un peso, una massa, una quantità, consiste in un insieme di forme metalliche identiche che quasi ossessivamente si sviluppano in successione nello spazio e senza soluzione di continuità, quasi a opprimere il visitatore che si trova a confrontarsi con l'incombente volumetria di questi "contenitori psicologici"[23], che sono lì pronti a essere riempiti dal significato che viene a costituirsi dal contatto con la percezione dell'osservatore. *Pondus* rappresenta, nel contesto di tutta l'attività di Aricò, una delle opere più semplici e rigorose da lui mai realizzate e di forte carattere monumentale. Di segno opposto è la mostra personale allestita al termine del 1969 presso la Galleria Deson-Zaks di Chicago. Per questa occasione, l'artista espone in elegante successione, una serie di *Assonometrie ed Anomalie* in cui a prevalere è ancora una volta la combinazione dell'ambiguità prospettica, associata al gusto per la qualità pittorica. In pacata sequenza le opere che si succedono lungo le pareti della galleria, testimoniano tutta la capacità espressiva raggiunta da Aricò: in un serrato rimando di ambivalenze percettive, questi lavori hanno la capacità di tramutarsi continuamente: sembrano bidimensionali per poi divenire oggetti volumetrici; compaiono come superfici monocrome per poi rivelare ad uno sguardo più attento, una sottile e raffinata ricchezza cromatica; si iscrivono in un ordine geometrico, che è subito rinnegato. Un alternarsi tra ordine e disordine, che diventerà da questo momento uno degli aspetti chiave di tutta la poetica di Aricò: "...Mi è impossibile non abitare queste contraddizioni. Esse dichiarano una condizione etica dell'agire, del fare, del convivere con le ansie, le certezze, le certezze delle incertezze, dei chiarori e delle ombre. Alla vita occorre espellere la sua ferocia, forse con altrettanta ferocia, ma dentro lo stupore dell'essere. Ed insieme tendere all'immortalità della solitudine. La ragione, forse, è tutto questo pulsare, questo vivere il senso del vivere, dell'essere e dell'annientamento. Vivere, cioè, nell'insieme, l'energia degli opposti".[24]

Milano, 22 settembre 2004

[1] R. De Grada, *Aricò Bellandi*, catalogo della mostra, Galleria Pater, Milano 1956.
[2] R. Sanesi, *Dipinti di Rodolfo Aricò*, catalogo della mostra, Salone Annunciata, Milano 1959.
[3] M. Valsecchi, *Le Mostre. Le raffinate crudeltà di Rodolfo Aricò*, in "l'Unità", Roma 1959.
[4] G. Giani, *"Cinque" della Galleria Bergamini*, in "Arbiter", Milano, 1957.
[5] R. Sanesi, *L'immagine esistenziale 1958-1964*, catalogo della mostra, Centro Annunciata, Milano 1984.
[6] R. Sanesi, *Dipinti di Rodolfo Aricò*, op. cit.
[7] R. Aricò, *Nota 1983*, in "Temporale Rivista d'Arte e di Cultura", Lugano, a. 1, n. 1, marzo 1983.
[8] E. Paci, *Ancora sull'esistenzialismo*, Edizioni Radio Italiana, Torino 1956.
[9] G. Ballo, *Aricò*, catalogo della mostra, Galleria La Bussola, Torino 1963.
[10] *Ibid.*
[11] Sanesi, *Reperti. Per uno studio sulla pittura di Rodolfo Aricò*, Edizioni del Triangolo, Milano 1965.
[12] *Ibid.*
[13] Rodolfo Aricò incontra in quell'anno Giulio Paolini tramite il critico Gillo Dorfles. Testimonianza rilasciata a chi scrive da Paolini durante una conversazione a Milano nell'autunno 2004.
[14] G. C. Argan, *Aricò*, catalogo della mostra, Galleria L'Attico, Roma 1967.
[15] R. Aricò, *La messa in scena dell'opera d'arte*, in *Intelligenza dell'effetto. La messa in scena dell'opera d'arte*, catalogo della mostra, Palazzo Dugnani, Milano, aprile 1985.
[16] G. M. Accame, *Rodolfo Aricò. L'inquietudine della ragione*, Electa, Milano 1990, p. 40.
[17] K. McShine, *Introduction*, in *Primary Structures: Younger American and British Sculpture*, catalogo della mostra, Jewish Museum, New York 1966.
[18] A. Goldstein, *A Minimal Future?*, in *A Minimal Future? Art as Object 1958-1968*, catalogo della mostra, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles 2004.
[19] M. Fagiolo Dell'Arco, *Nuova Frontiera dell'Immagine*, catalogo della mostra, VI Biennale Internazionale d'Arte, Repubblica di San Marino 1967, p. 22.
[20] G. Dorfles, *Aricò*, catalogo della mostra, Salone Annunciata, Milano 1972.
[21] R. Aricò, *Conversazione con Gianni Contessi*, in *Aricò*, catalogo della mostra, Galleria d'Arte Tommaseo, Trieste 1976.
[22] R. Aricò, *Conversazione con Mauro Panzera*, in "Juliet Art Magazine", n. 46, febbraio, Trieste 1990.
[23] In "Vogue Italia", Milano, 1969.
[24] R. Aricò, *Conversazione con Mauro Panzera*, op. cit.

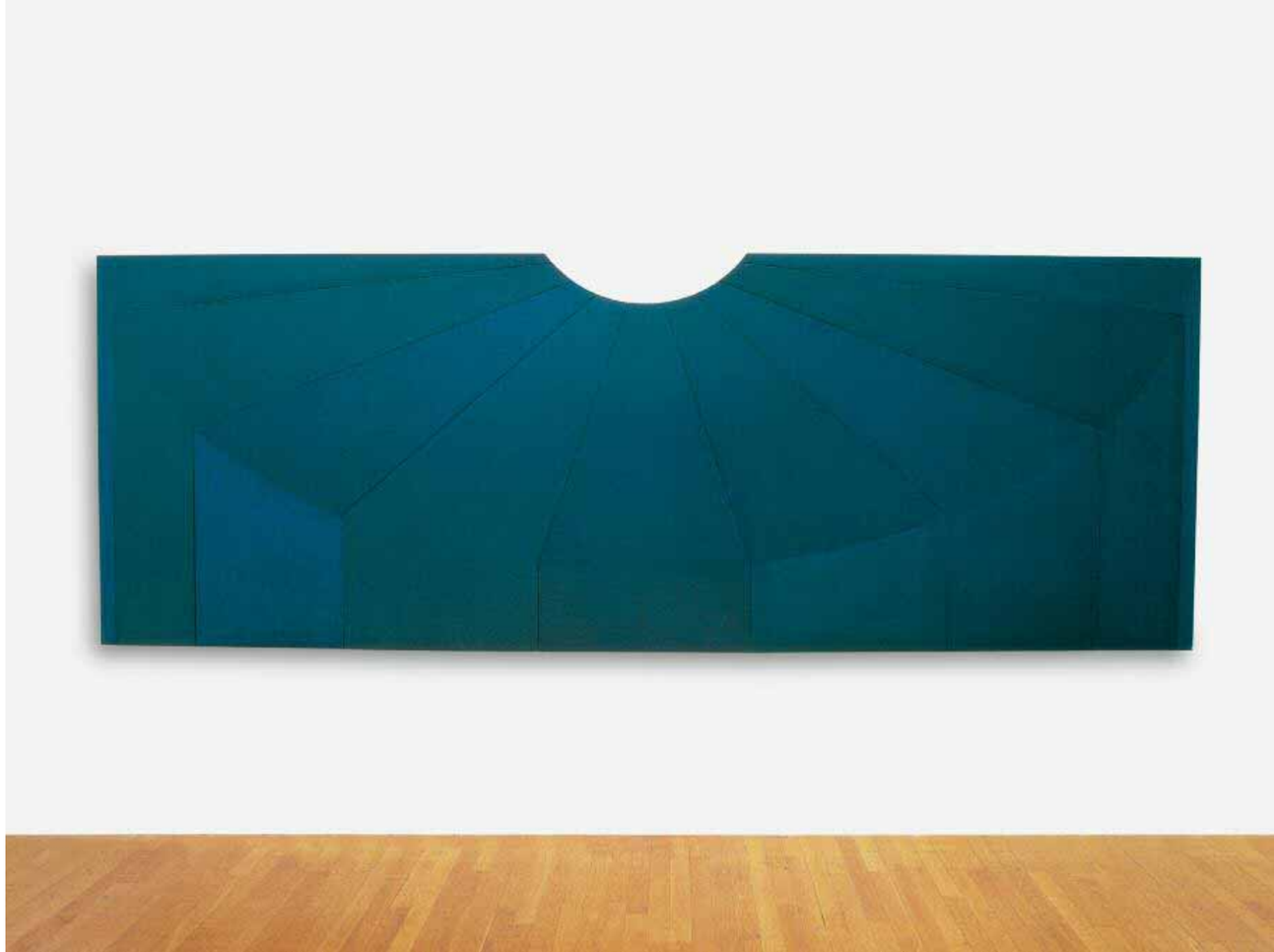
25. *Prospettiva per Paolo Uccello*, 1970



Lorenzo Mango
Die Grenzen der Form

(...) Die Form als Problem, denn hier liegt der Kern der Sache. Für Aricò ist nämlich die Form nicht das „Gewand" der Arbeit, nicht Anwendung auf ästhetischer Ebene einer Kunstauffassung, die „eine Form annehmen" muss, so wie man eine sozusagen äußere Haltung, ein Verhalten annimmt, das nachher dazukommt und nicht den gesamten schöpferischen Prozess betrifft. Die Form ist hingegen (...) eng mit dem Standpunkt verbunden, den er dem künstlerischen Ausdruck gegenüber und dem daraus entstehenden Produkt einnehmen will. Die Problematik des Formverständnisses liegt gerade darin, dass die Form kein Resultat ist, sondern ein Prozess. Ein Prozess, den wir zurückführen können auf die Idee einer Anspannung bis zur Grenze der künstlerischen Sprachmöglichkeiten; denn wenn auch die Form in vieler Hinsicht ein unverzichtbares Ziel darstellt, trifft es ebenso zu, dass man in Aricòs Arbeit eine Intention atmet, noch darüber hinauszugehen.
Dies drückt sich bei Aricò durch einen Sublimationsvorgang aus, der auf eine wirkliche asketische Reinigung hinzielt. Die Form wird so zu einem Schwellenort, sagt, woraus das Kunstwerk besteht, aber bringt auch die Dynamik eines problematischen Prozesses zu Tage. Als Spannung auf die Grenze charakterisiert sich die Form als äußerste Grenze eines künstlerischen Ausdrucks und einer stilistischen Haltung.
„Mein Bemühen liegt gerade darin, verschiedene Bereiche aktiver Prozesse zu programmieren, wobei sich die Dissonanz zwischen geometrischer Form und visionärem Raum im malerischen Prozess verwirklicht", schreibt Aricò 1974. Es sind die Jahre, in denen der Künstler sich intensiv mit der Präzisierung eines strengen, formalen, abstrakten und architektonischen Kodex beschäftigt. Aricò ist dazu auf einem besonderen Weg gekommen: Von seinen künstlerischen Anfängen, die noch stark vom informellen Ansatz, wie er in der italienischen Kunst der 50er und frühen 60er Jahre vorherrschte, bestimmt waren, gelangt er nämlich zu einer stärkeren Strukturierung der Form, die ihn zur Realisierung der ersten wirklichen „malerischen Objekte" führt. Keine Leinwände, auf denen Malerei aufgetragen wird, sondern Malereien, das heißt gemalte Flächen, die mit der Zeit eine immer deutlichere und präzisere, schablonenhafte Form annehmen, die die ursprünglichen Schwingungen, Unregelmäßigkeiten, Beunruhigungen der pastosen Farbe begrenzt. Und doch spricht Aricò gerade da, wo es den Anschein hat, dass eine durchgängig auf der Ebene des kreativen Vorgehens erklärbare, rationale Strenge der Arbeit übergeordnet sei, von Dissonanz und stellt bezeichnenderweise der geometrischen Strenge den visionären Charakter des malerischen Bildes gegenüber, macht in dieser Gegenüberstellung die Grenzlinie aus, entlang derer sich der schöpferische Prozess abspielt. Accame spricht zutreffend von einer unruhigen Vernunft, die die Poetik des Künstlers kennzeichne, und vom Vorbringen „einer Ordnung, durch die die Unruhe, die sie regelt, durchscheint". „Das Kunstwerk" - fügt er hinzu - „ist nur dann ein solches, wenn es als Ereignis auf sein eigenes, umkämpftes Entstehen offen ist. Auch die am stärksten definierte Form wird immer den Sinn enthalten, der über sie hinausgeht".
Was will Accame damit sagen? Dass Aricò offensichtlich innerhalb eines Bezugsrahmens arbeitet, in dem das rationale Element (für das die Geometrie in gewissem Maß beispielhaft ist) ein deutliches Gewicht hat. Die Kunst ist Tochter eines geistigen Prozesses, einer Anstrengung der kritischen und analytischen Reflexion über die Prozesse des malerischen Ausdrucks. Das Werk ist also die Formwerdung eines geistigen Prozesses, mehr ein Bemühen der Erkenntnis als eines Empfindens. Und doch, stellt Accame fest, liegt in all dem auch eine Beunruhigung. Wenn die künstlerische Sprache aus „Worten" besteht, dann ist, um mit Hamlet zu sprechen, der Rest „Schweigen". Und es ist dies der Raum der Unruhe, jene Grenze zwischen geometrischer Logik und Raum der Vision, von der der Künstler selbst spricht. Ein Raum - und es ist wichtig, dass dieser Punkt klar ist - der dem Empfinden, der persönlichen Emotion, dem Gefühl keinen Raum läßt, sondern hingegen darin besteht, dass die Form nicht in sich selbst lösbar und die geometrische, strukturelle und architektonische „Vollendung" der künstlerischen Sprache unmöglich ist.
Man könnte, zur Bekräftigung dieser Argumentation, ohne weiteres einige der „Anomalie" oder der „Assonometrie" der 60er Jahre anführen. Das sind einige der bekanntesten und bedeutendsten Werke Aricòs, die in der exakten Strukturierung der „malerischen Sache" das Zeichen einer Beunruhigung aufweisen, die bestimmt wird vom Instabilen, von der Tendenz zur Schräge, von einer Art paradoxer Aufhebung der geometrischen Logik. Und man könnte, wie es Accame in seinem Aufsatz tut, sogar zurückgehen bis zum Schatten / Körper der „Pubertät" von Munch als Inspirationsmotiv, oder zuminderst als Erinnerung, fast so, als hätte der Künstler der Arbeit über den Schatten, die er schon in den 50er Jahren unter einem informellen Vorzeichen vorgestellt hatte, im Lauf der Jahre eine Gestalt von geometrischer Klarheit gegeben. Die Unruhe der Vernunft hätte also in diesem Fall eine direkte Beziehung: Der Rand der Grenzen, der montalesche Ring, der nicht hält, bestünde wirklich in einer Spannungsbeziehung zwischen kon-

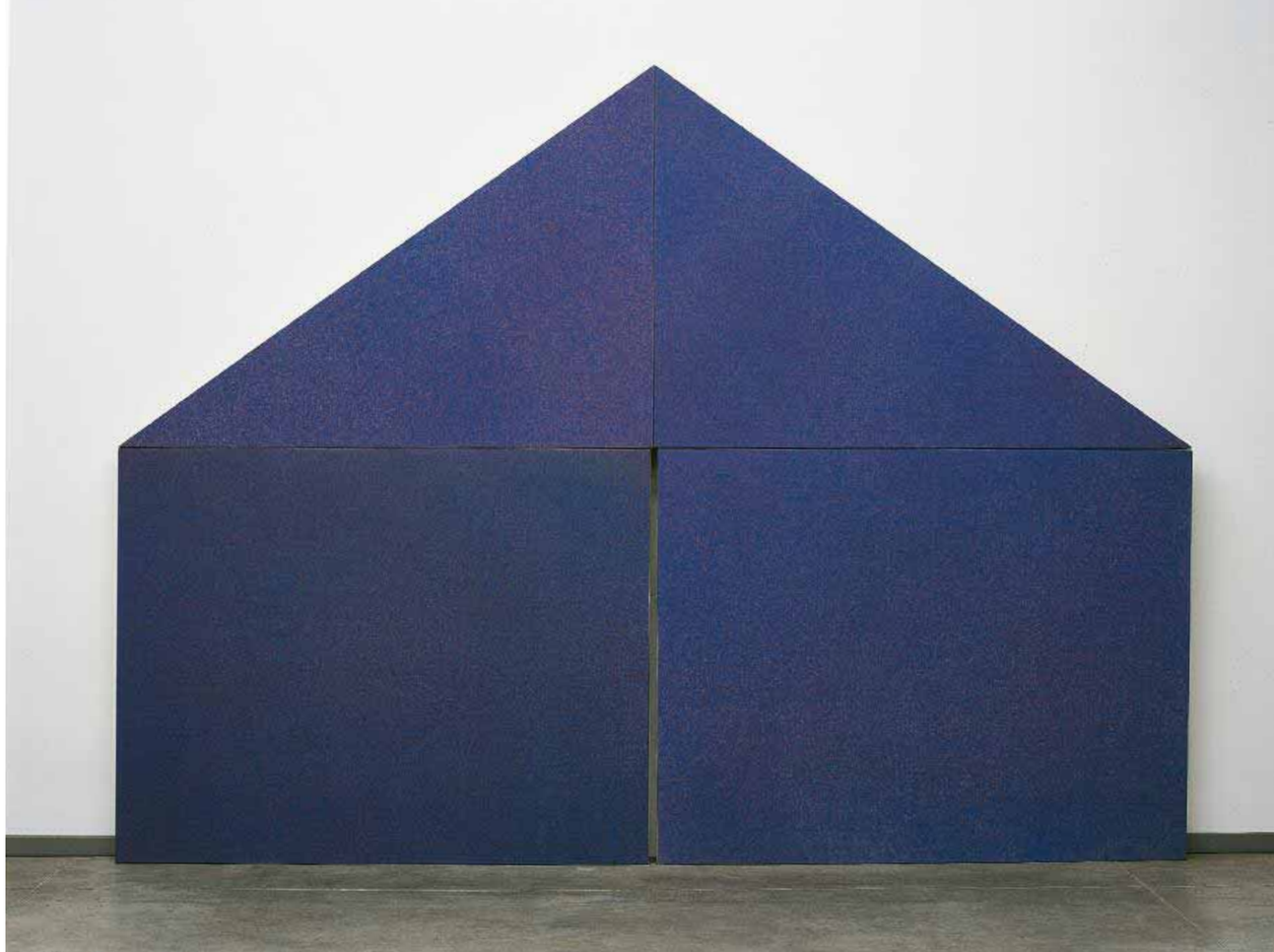
28. *Quattrocento (siate eterni il più a lungo possibile)*, 1970



struktiver Abstraktion und poetischer Evokation. Aber ich habe das Gefühl, dass diese Instabilität der Form ganz allgemein zum künstlerischen Fortgang Aricòs gehört und von Mal zu Mal in verschiedenen Modalitäten und Strategien der künstlerischen Sprache auftritt.
In den „Prospettive" und „Architetture", die unmittelbar auf die soeben angesprochene Arbeitsphase folgen, scheint ein irgendwie auf eine „Quelle" der Unruhe gerichteter Bezug zu fehlen. Und doch scheint die Form auch in diesem Fall die sie erzeugenden rationalen Grenzen zu dehnen und zu durchbrechen. Das Gefühl der Konstruktion ist hier ganz stark, es entsteht aus der Konzeption des Bildes als Konstruktion des Raums. Die Perspektive als Logik des Blickes also, nach der Interpretation von Panofsky. Aber um welche Logik handelt es sich? Um welchen Raum? Die Perspektiven, die Konstruktionen, die Aricò realisiert, haben etwas Orphisches, legen einen absolut gefassten Raum nahe (der als solcher, wenigstens scheinbar, hyperrational ist), und doch hat diese Verabsolutierung eine verfremdende Wirkung. Die Perspektiven Aricòs „ordnen" den Raum der Wahrnehmung nicht „logisch", sondern im Gegenteil neigen sie dazu, ihn zu erweitern, ihn auf abschüssige Wege zu führen, „Holzwege", wie Heidegger sagen würde. Weniger eine Perspektive wie bei Massaccio also, und eher eine Perspektive wie bei Paolo Uccello, in der sich der Blick verirrt, statt versichert zu werden.
Es gibt also in jeder Epoche des künstlerischen Werdegangs von Aricò, geradezu Schritt für Schritt ihn im Inneren begleitend, einen Mechanismus des Durchbrechens der formalen Strenge, der die Genauigkeit der Aussage nicht negieren, sondern sie in einen anderen Raum projizieren will. „Wenn das Darstellbare zum Tag gehört" - schreibt er 1986 - „und das Nicht-Darstellbare zur Nacht- und Traumseite des Denotanten, was ist dann die syntaktische Alternative zwischen diesen beiden Zuständen?" Der begriffliche Raum von Aricòs Malerei erstreckt sich eindeutig innerhalb dieser Frage, die kein Vorwand ist, um eine stilistische oder formale Lösung zu präsentieren, sondern vielmehr eine Grundfrage, ja sogar die Grundfrage einer künstlerischen Sprache, die auf dem Grat einer instabilen Bestimmtheit, einer rationalen Unruhe wandert. Diese Elemente werden seit den 80er Jahren deutlich, zu einem Zeitpunkt, an dem die Arbeit über die Form eine bedeutende Metamorphose durchlebt. Nach wie vor sind die Bilder Malerei-Objekte, die geometrische Strukturierung der Komposition jedoch erfährt eine grundlegende Veränderung. Die Form wird im Wesentlichen unregelmäßig, wird eine Art Form der Nicht-Form, nicht rückführbar auf irgendeinen klar kodifizierbaren Bereich. Es scheint sogar, dass die Arbeit mit ihren sehr kompakten Strukturen, nur angedeuteten Kanten und unregelmäßigen Winkeln geradezu als Versuch entsteht, ein beinahe amöboides Organisches durch ein Ordnungsprinzip zu reglementieren. Die Form wird so extremer Raum der Grenze zwischen einer Vernunft, die sich ausdrücken will und Klarheit anstrebt, und einer absoluten Unbestimmtheit eines Ursprünglichen, das als solches ebenso vor-formal wie vor-subjektiv ist. Das Ursprüngliche eines Organischen, das der Form vorausgeht, weil es dem Individuationsprinzip vorausgeht. Seine Arbeit weiterentwickelnd, ist Aricò, wie uns scheint, also genau zur Quelle der künstlerischen Geste gelangt: An den Ort der Keimung der Form aus dem Unterschiedslosen, der dann auch symmetrisch dem Ort entspricht, an dem alle Formen sich auflösen an der Grenze zum Nichts.
Der Form (...) entspricht die Bemühung, sie über die Grenzen der Geometrie und logischen Strukturierung hinaus zu dehnen. Bei Aricò hingegen drückt sie einen Bestand aus, damit sich die Verfeinerung nicht in einem Luftzug auflöse. Die Form ist also der Ort eines Bestehens der Sprache, die sich die Erforschung ihrer äußersten Grenzen zur Voraussetzung gemacht hat. Als Suche nach dem letztmöglichen Sagen, jenseits dessen das Schweigen ist, oder umgekehrt, das Leben.

Terni, 12. Mai 2003

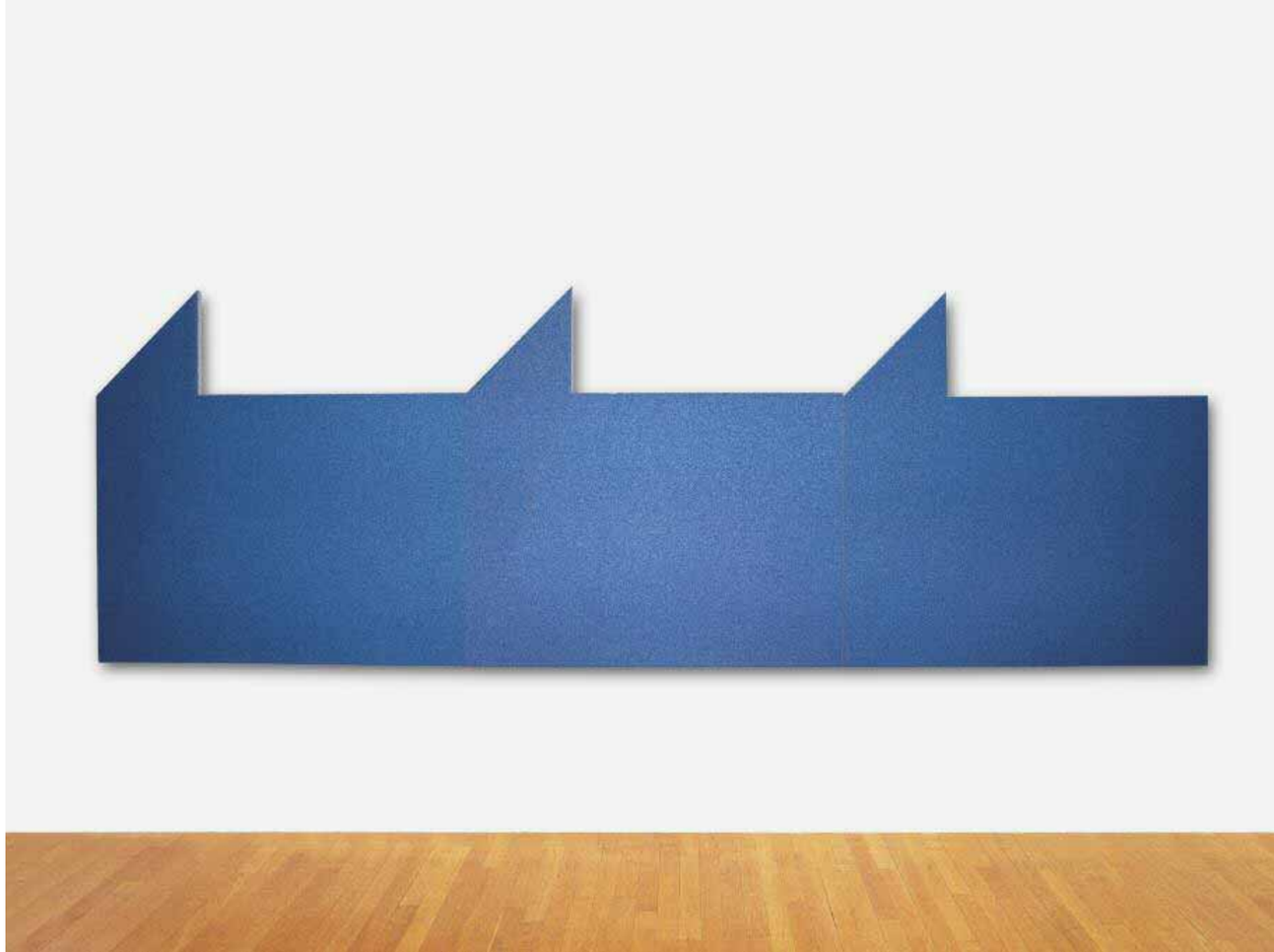
31. *Casa prima*, 1970-1972



Lorenzo Mango
I confini della forma

(...) La forma come problema, lì sta il nocciolo della questione. Per Aricò (...) la forma non è la "veste" del lavoro, non l'applicazione su di un piano estetico di una concezione dell'arte che ha bisogno di "assumere una forma", così come si assume un atteggiamento, un comportamento, per così dire, esteriore, che giunge dopo e non riguarda, invece, l'intero processo creativo. La forma, invece è intimamente legata alla posizione che intende assumere nei confronti del linguaggio e del prodotto che ne scaturisce. La problematicità della concezione della forma risiede proprio in questo, nel fatto che essa non è il risultato ma è un processo. Un processo che possiamo ricondurre all'idea di una tensione al limite delle possibilità del linguaggio; a dire che se la forma, per molti versi, appare un obiettivo non eludibile, è altrettanto vero che nel lavoro di Aricò si respira quella che potremmo definire una tensione ad andarle oltre.
Questo accade, ovviamente, lì dove in Aricò si esprime attraverso un procedimento di sublimazione che aspira ad una vera e propria purificazione ascetica. La forma diventa, così, un luogo di soglia, dice di cosa l'opera è fatta, ma rivela anche le dinamiche di un procedimento problematico. In quanto tensione al limite, la forma si caratterizza come frontiera estrema di un procedimento linguistico e di un atteggiamento stilistico.
"Il mio sforzo sta proprio nel programmare differenti campi di processi attivi, dove la dissonanza tra forma geometrica e spazio visionario si realizza nel processo pittorico", scrive Aricò nel 1974. Sono gli anni in cui l'artista è particolarmente impegnato nella messa a punto di un codice formale rigoroso, astratto ed architettonico. È giunto, Aricò, a questo passo attraverso un processo singolare: dagli inizi ancora fortemente caratterizzati dalla tensione informale che segna l'arte italiana degli anni Cinquanta e i primissimi Sessanta, approda, infatti, ad una maggiore strutturazione della forma che lo conduce alla realizzazione dei primi veri e propri "oggetti pittorici". Non tele su cui intervenga la pittura ma pitture, anzi superfici dipinte, che assumono una forma sagomata che diventa, nel tempo, sempre più netta e precisa, limitando le originarie vibrazioni, irregolarità e turbamenti della pasta cromatica. Eppure proprio quando sembra che una sorta di rigore razionale, tutto spiegabile sul piano dei procedimenti creativi, sovraintenda al lavoro, Aricò parla di dissonanza e pone, singolarmente, a confronto logica geometrica e visionarietà dell'immagine pittorica, individuando in esse la linea di confine lungo cui si dispone il suo processo creativo. Molto puntualmente Accame parla di una ragione inquieta che caratterizza la poetica dell'artista, "proponendo un ordine da cui traspare l'ansia che lo regola". "L'opera - aggiunge - sarà tale solo in quanto evento aperto sul proprio travaglio. La forma, anche la più definita, conterrà sempre il senso che la travalica".
Cosa intende dire Accame? che Aricò, evidentemente, agisce all'interno di un ambito di riferimenti in cui l'elemento razionale (in una qualche misura esemplificabile nella geometria) ha un peso evidentissimo. L'arte è figlia di un procedimento mentale, di uno sforzo di riflessione critico ed analitico sui procedimenti stessi del linguaggio pittorico. L'opera, dunque, è la messa in forma di un processo mentale, di uno sforzo di conoscenza più che di un sentire. Eppure, rivela Accame, c'è dell'inquietudine in tutto questo. Se il linguaggio sono le "parole", per dirla con Amleto, il resto è "silenzio". Ed è questo lo spazio dell'irrequietezza, quel confine tra logica geometrica e spazio della visione di cui lo stesso artista parla. Uno spazio - ed è importante intendersi su questo punto - che non lascia campo al sentire, all'emozione personale, al sentimento, ma, viceversa consiste nell'irrisolvibilità della forma in se stessa, nella impossibilità di un "compimento" geometrico, strutturale ed architettonico del linguaggio.
Si potrebbe facilmente, ai fini del nostro discorso, citare alcune delle *Anomalie* o delle *Assonometrie* degli anni Sessanta. Opere tra le più note e significative di Aricò, che presentano nella esatta strutturazione della "cosa pittorica" il segno di un turbamento determinato dalla instabilità, dalla tensione obliqua, da una sorta di sospensione paradossale della logica geometrica. E si potrebbe, come fa ancora Accame nel suo saggio, addirittura risalire all'ombra/corpo della *Pubertà* di Munch come motivo ispiratore, o perlomeno come memoria, quasi che l'artista avesse negli anni dato una configurazione di geometrico nitore al lavoro sull'ombra presentato in chiave informale già negli anni Cinquanta. L'irrequietezza della ragione avrebbe, allora, in questo caso un riferimento diretto: il margine di confine, il montaliano anello che non tiene, consisterebbe proprio in un rapporto di tensione tra astrazione costruttiva ed evocazione poetica. Ma la sensazione che ho è che tale instabilità della forma appartenga più generalmente al percorso artistico di Aricò, presentandosi, di volta in volta, secondo modalità e strategie del linguaggio diverse.
Nelle *Prospettive* e nelle *Architetture*, che succedono immediatamente alla fase di lavoro che abbiamo appena citato, sembra mancare un riferimento in una qualche misura diretto ad una "fonte" dell'irrequietezza. Eppure anche in questo caso la forma sembra tendere e forzare i limiti razionali che la generano. Il sentimento della costruzione qui è fortissimo, nasce dal modo di pensare l'immagine come costruzione dello spazio. La prospettiva come logica dello

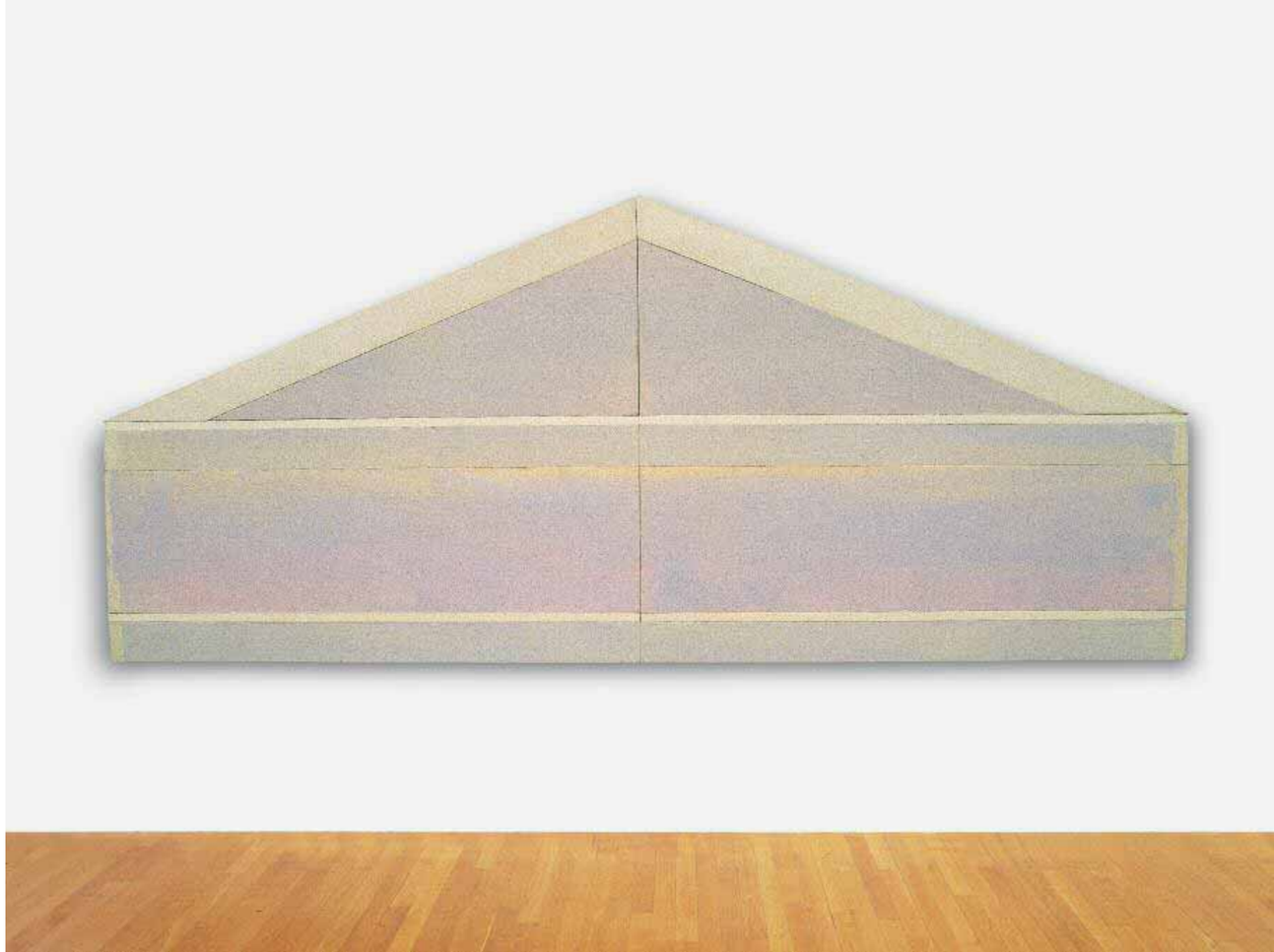
34. *Area/prospettiva*, 1972

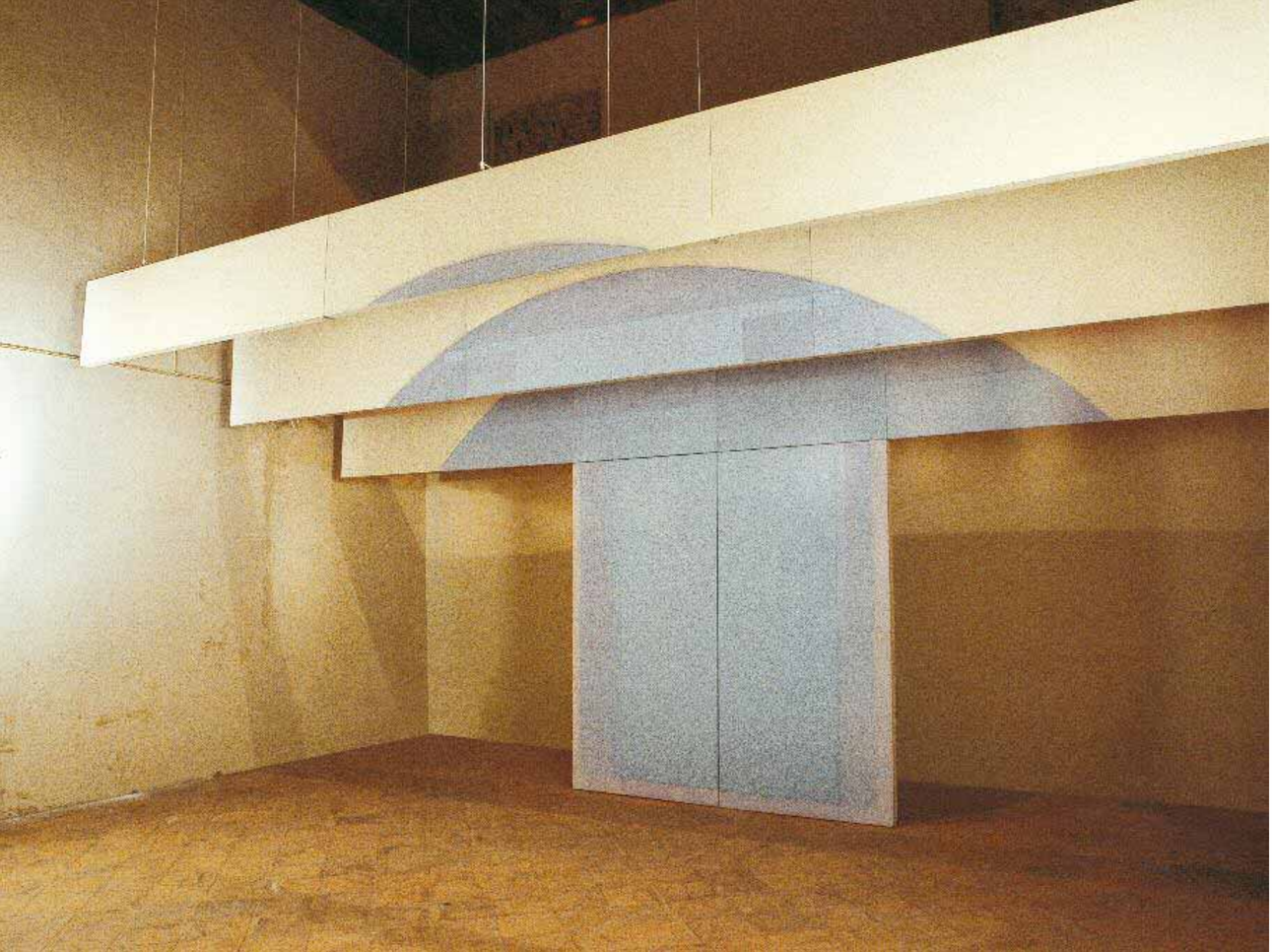


sguardo, dunque, secondo l'accezione che ne dà Panofsky. Ma di che logica si tratta? Di che spazio si tratta? Le prospettive, le costruzioni che Aricò realizza hanno qualcosa di orfico, suggeriscono uno spazio assolutizzato (e in quanto tale, almeno apparentemente, iperrazionale) eppure tale assolutizzazione suscita un effetto straniante. Le prospettive di Aricò non "mettono in logica" lo spazio della percezione, anzi, semmai, tendono a dilatarlo, a condurlo lungo sentieri obliqui, irregolari, "interrotti", come avrebbe detto Heidegger. Una prospettiva alla Paolo Uccello, allora, più che alla Masaccio, che smarrisce lo sguardo anziché rassicurarlo.
C'è, dunque, in ogni momento del percorso artistico di Aricò, quasi passo passo dentro di esso, un meccanismo di forzatura del rigore formale che tende non a negare l'esattezza della enunciazione ma a proiettarla in uno spazio altro. "Se il rappresentabile è il diurno - scrive nel 1986 - e l'irrappresentabile il notturno onirico del significante, qual è l'alternativa sintattica fra i due stadi?". Lo spazio concettuale della pittura di Aricò si pone saldamente dentro questo interrogativo, che non è il pretesto per proporre una soluzione stilistica o formale, quanto un interrogativo fondante, anzi l'interrogativo fondante di un linguaggio che cammina sul crinale di una instabile definitezza, di una razionale irrequietezza. Elementi, questi, che emergono con grande forza a partire dagli anni Ottanta, quando il lavoro sulla forma compie una significativa metamorfosi. I quadri restano sempre degli oggetti di pittura ma la strutturazione geometrica della composizione si modifica profondamente. La forma assume una sostanziale irregolarità, diventa una sorta di forma della non-forma, non risolvibile entro nessun ambito chiaramente decodificabile. Sembra, anzi, che il lavoro su strutture molto compatte dai lati appena accennati, dagli angoli irregolari, nasca proprio come tentativo di irregimentare dentro un principio d'ordine la dimensione quasi ameboide di qualcosa di organico. La forma diventa, così, spazio estremo di confine tra una ragione, che vuole esprimersi ed aspira alla chiarezza, ed una indefinitezza assoluta, quella di un originario che di per sé è pre-formale, tanto quanto è pre-soggettivo. L'originario di una organicità che precede la forma, perché precede lo stesso principio di individuazione. Sviluppando e procedendo nel suo lavoro, insomma, Aricò si è appostato proprio lì dove ci appare essere la sorgente del gesto artistico: nel luogo della germinazione della forma dall'indistinto che corrisponde, poi, anche simmetricamente al luogo in cui tutte le forme si stemperano al confine col nulla. La forma (...) corrisponde allo sforzo di tenderla oltre i limiti della geometria e della strutturazione logica: in Aricò (...) esprime la tenuta a che la rarefazione non dissolva l'opera in un soffio d'aria. La forma, insomma, è il luogo di tenuta di un linguaggio che si è posto come premessa l'investigazione sui suoi limiti estremi. Come ricerca dell'ultimo dire possibile, oltre cui c'è il silenzio o, viceversa, la vita.

Terni, 12 maggio 2003

35. *Grande timpano*, 1978





Marco Meneguzzo
In der Schwebe. 1966-1980. Das Werk zwischen Malerei und Objekt

Wer heute Rodolfo Aricòs Werke von der zweiten Hälfte der sechziger bis fast zum Ende der siebziger Jahre betrachtet, wird zugeben müssen, dass er einen Meister der italienischen Kunst im höchsten Sinne des Wortes vor sich hat: Jemand, dem es gelungen ist, die Neuheit des Konzepts mit einer unabhängigen und tiefgreifenden Entwicklung seiner eigenen Formsprache zu verschmelzen; jemand, der wie kein zweiter in Italien die neue Richtung der Kunst vertreten hat, die sich auf internationaler Ebene damals herauszubilden begann. Aber was heute klar zu sein scheint, war es zum damaligen Zeitpunkt durchaus nicht, oder jedenfalls nicht in ausreichendem Maße. Verantwortlich dafür war eine Reihe von Ereignissen, Theorien und zufälligen Faktoren, die heute aus der historischen Distanz nicht nur völlig bedeutungslos, sondern schlicht unverständlich erscheinen, wenn sie nicht sogar völlig verschwunden sind und damit unmöglich zu beurteilen. Und dennoch ist genau dies passiert.

Es erscheint deshalb angebracht, in diesem Aufsatz eine Art homöopathischen kunstkritischen Zugang zu wählen (das heißt, den damaligen gedanklichen Mechanismen entsprechend) und mit einer bewussten Schematisierung zu beginnen, um dann die tieferen und subtileren Motive herauszuarbeiten, die Aricòs künstlerische Entwicklung zu einem grundsätzlich individuellen Prozess gemacht haben statt zu einem triumphalen Massenphänomen auf dem Marsch durch die von der Qualität und Neuheit seiner Arbeiten weit aufgerissenen Pforten.

Wir beginnen mit einer schematischen Auflistung der absolut neuartigen Elemente, die Aricò damals in der Kunstszene präsentierte, und die in völligem Einklang mit der ‚internationalen' Orientierung der Kunst standen; anschließend werden die Faktoren untersucht, die die Andersartigkeit, beinahe Opposition gegenüber der herrschenden Tendenz und den geltenden Verhaltensnormen in diesem Kunstsektor ausmachen.
Das auffälligste Element bildet zweifellos die äußere Form der Leinwand, die offensichtliche und dezidierte Überwindung des rechteckigen Bildes (wie gesagt, eine schematische Auflistung...), die um 1966 einsetzt. Das ist im Hinblick auf das internationale Panorama ein äußerst früher Zeitpunkt und eine absolute Pioniertat im Rahmen der italienischen Szene, obwohl diese damals äußerst produktiv war und ihr die Poetik einer Oberfläche mit eigener Form, die Auseinandersetzung mit dem Begriff des ‚Feldes' und die tatsächliche oder virtuelle Errichtung eines Environments durchaus nicht fremd waren. Trotzdem hat seine künstlerische Praxis einen persönlichen Charakter und setzt sich von den Tendenzen ab, denen er auf den ersten Blick zugerechnet werden könnte, zumindest in dieser Phase: Es ist kein Zufall, dass Aricò nur äußerst selten gemeinsam mit Vertretern der malerischen Monochromie ausstellt, oder mit Vertretern der ausgewölbten Oberfläche wie Enrico Castellani oder Agostino Bonalumi; wie es auch kein Zufall ist, dass einzig der Kritiker Gianni Contessi[1] eine Nähe zu Gianni Colombo zu erkennen glaubte, und dass ständig der Name von Lucio Fontana fällt. Seine persönliche Prägung und ideale Ausrichtung erfährt er jedoch durch die „existenzialistische" Malerei und ihre Vertreter während der fünfziger Jahre, was er niemals verleugnet hat; seine Vorbilder sucht er sich eher jenseits des Atlantiks bei den Feinheiten eines Ad Reinhardt, der Epik eines Barnett Newman oder der Klarheit eines Kenneth Noland[2]. Doch als Aricò den Entschluss fasst, die traditionelle Bildform aufzugeben, tut er dies keineswegs schüchtern und arbeitet in wenigen Jahren (1966-69) mit „amerikanischen" Formaten, in denen er sich immer am stärksten wiederfindet. (Bei genauerem Hinsehen sind auch die Werke aus den frühen sechziger Jahren im Vergleich zur italienischen wie europäischen Tradition bereits entschieden überdimensional.) Dennoch hält er die für damalige Verhältnisse übertriebene Dimension nicht für den einzigen und augenfälligen Ausdruck des Neuen: Erklärtes Ziel seiner Poetik ist es, darüber hinauszugehen, den Umriss der Leinwand, ihre Form und Dimension zu einem wesentlichen Element des Werks zu machen, ohne dabei auf die Vorstellung von malerischer Oberfläche zu verzichten. Aricòs Eigenständigkeit im Vergleich zu den gleichzeitigen Tendenzen, etwa der amerikanischen Minimalisten oder der englischen im Stil eines Phillip King oder Richard Smith, liegt vielmehr in der Natürlichkeit, mit der die Malerei vom Bild zum „Objekt Nicht-Objekt" wird. Über dieses „Oggetto non-oggetto", so der Titel eines grundlegenden Werks Aricòs von 1967, ist schon viel geschrieben worden; der Untertitel lautete „Dedicato a Kazimir" (übrigens: Dorazio hatte 1954 einem seiner Werke den Titel „Bene, Kasimiro!" gegeben; soviel als Querverweis innerhalb der Malerei...). Dabei wurde die Betonung unvermeidlich auf den Aspekt „Objekt" gelegt angesichts der Tatsache, dass der Objektcharakter des Kunstwerks Mitte der sechziger Jahre noch ein völlig neues Konzept darstellte, während der Umstand, dass das Bild „nicht Objekt" sei, sondern etwas anderes, der romantischen Kunsttradition zugerechnet wurde. Die Kunstkritik hat seither das Problem klar erkannt, scheint es aber gleich wieder

36. *Scena di Ravenna*, Loggetta Lombardesca, Ravenna, 1978

zu vergessen, wenn sie einerseits das Hauptaugenmerk auf den Objektcharakter der geformten Bildränder richtet und andererseits Aricò die damals hochmoderne minimalistische „Strenge" absprach wegen seines zu malerischen Charakters, der als ein Restbestand empfunden wurde, von dem der Maler sich nicht hatte befreien können, und nicht etwa als Ansatz zu einer Erneuerung.

Giulio Carlo Argan schrieb 1967: „Aricò erforscht die Grenze zwischen Objekt und Bild. Er will sich dabei nicht der unterschiedlichen Konsistenz der beiden Sphären versichern, sondern der Grenzlinie, des kritischen Punktes an dem der Zustand des Objekts in den des Bildes übergeht und umgekehrt. In letzter Instanz sucht er ein Zeichen, das gleichzeitig Objekt und Bild bedeutet".[3] Diese Beobachtung trifft das Problem genau und bezeichnet die Komplexität des künstlerischen Entwurfs, aber zugleich auch seine Schwierigkeit. Denn es sind Zeiten des vehementen Kontrasts, beherrscht von der Überzeugung, dass Klarheit mit eindeutiger Parteinahme zusammenfällt, und zwar in allen humanen Bereichen, von der Politik bis zur Kunst; stets ist eine dogmatische Entscheidung ohne jede Zwischentöne gefordert. Daher entweder „Objekt" oder „Nicht-Objekt"; der dritte Weg, der des „Objekt Nicht-Objekts" gilt als nicht zulässig, wird als Kompromiss wahrgenommen, als Rettungsversuch von etwas - der malerischen Tradition -, was nicht mehr zu retten ist.

In diesem schwierigen Umfeld entstehen einige der grundlegenden Werke italienischer Kunst der Nachkriegszeit, von den „Anomalie" zu den „Assometrie" (1966-69), von „Arco A" und „Arco B" zu „Quattrocento" von 1970 (dessen Untertitel „Siate eterni il più a lungo possibile" nicht nur die wache Ironie Aricòs verrät, sondern auch die Berücksichtigung einer „menschlichen" Dimension der Ewigkeit, die so lange dauert wie die Erinnerung an die eigenen Taten und die eigenen Objekte) und zu der „Prospettiva per Paolo Uccello", gleichfalls von 1970. Es ist ein ausgesprochen glücklicher Moment für den Künstler, wobei es keine Rolle spielt, dass seine Arbeiten ‚im großen Stil', die höchste Anerkennung der Malerei und ihrer Tradition verraten, gerade in umgekehrtem Sinne verstanden werden als objekthafte Verherrlichung der ‚Primärstruktur'. In dieser Zeit bewegt sich das Werk Aricòs auf einer Tangente zur Richtung der sogenannten „Pittura Analitica", oder „Pittura Pittura", die in ihrer italienischen Variante als eine Gruppierung von Künstlern auftritt, die nicht immer übereinstimmen, aber trotzdem (oder gerade deswegen) vielgestaltige und reiche malerische Projekte hervorbringen. Die Diskussion drehte sich - zumindest in Italien - um zwei grundsätzliche Hauptaspekte: Die Neubegründung der Malerei auf der Basis einer neuen Ausdruckssprache und die politisch-ideologische Rechtfertigung ihrer Existenz (wobei nie das Klima der frühen siebziger Jahre vergessen werden darf, in denen auch die geschriebene und gesprochene Sprache Ausdrucksweisen, Begriffe und Sätze übernommen hatte, die starke Ähnlichkeit mit einem gemeinsamen Kode aufwies: Das Problem bestand nicht nur darin, seine Parteilichkeit zu erklären, sondern jeder Tat und jeder Erklärung eine politische Präambel voranzustellen, in der die eigene ideologische Position formuliert wurde). Von diesem letzten Aspekt gibt es in Aricòs Schriften nur äußerst seltene Zeugnisse (in den Werken nicht ein einziges...), selbst wenn er dazu aufgefordert wurde: Bestenfalls eine nüchterne Beschreibung des materiellen Aufbaus des Werks[4], die möglicherweise auf den Anspruch zurückzuführen ist, das eigene ‚Malen' auf der Analogie mit der Herstellung von Gebrauchs- und Tauschwaren zu begründen - was eine gemeinsame Praxis nicht nur der ‚analytischen Maler' bildete, sondern aller Künstler, deren Generation vom Nachachtundsechziger-Protest betroffen war, der in Italien noch die gesamten siebziger Jahre andauerte.

Bezüglich des ersten Aspekts - der Neubegründung der Malerei auf der Basis unterschiedlicher ausdruckssprachlicher Mittel -, lässt sich Aricò weniger als ein Theoretiker, sondern eher als ein Beispiel anführen.

Seine ausdruckssprachlichen Mittel sind immer die der Malerei gewesen. In all diesen Jahren - von den geformten Bildumrissen angefangen bis zum Ende seiner Entwicklung, aber in besonders erfinderischem Maße in den Sechzigern und Siebzigern - hat die Neuheit der Dimension und der formalen Gestaltung der Trägerfläche wie auch ein generelles Interesse an den materialen Aspekten des Werks (erinnert sei etwa an die französische Gruppierung Support/Surface) den Blick und das Bewusstsein von der Tatsache abgelenkt, dass man es mit Malerei zu tun hatte, und mit nichts sonst. In den ‚kanonischen' Ausstellungen der ‚Pittura analitica' ist Aricò nur sporadisch vertreten[5], und sein einzelgängerischer Charakter und wohl auch die geringe Neigung zu theoretischen Schriften ließen ihn als wenig ‚konform' erscheinen mit der konzeptuellen Haltung, die während der gesamten siebziger Jahren von den Künstlern gefordert wurden. Seine Arbeiten dagegen stellten mögliche Lösungen dar für all die theoretischen und praktischen Sackgassen, denen die analytische Malerei schon bald gegenüberstand. Aricò, dessen Lösungen durchaus von formaler Radikalität waren, hatte deswegen nicht abgeschworen und war keineswegs vom Nullpunkt wieder angefangen, sondern hatte ‚einfach' den Gesichtspunkt verschoben, von dem aus die Malerei zu beurteilen war. Dabei hatte der Mailänder Künstler sein Projekt der Kontinuität mit der Vergangenheit klar benannt, für das die Titel der bislang genannten Werke klares Zeugnis ablegen: Die Traditionslinie führt durch die Epoche der Renaissance und der - von dieser, wenn auch im Widerspruch, abgeleiteten - Avantgarden und Neo-Avantgarden. Was von Paolo Uccello bis zu Kazimir Malevič konstant bleibt, ist der Sinn für die Malerei, für ihre praktische Ausführung. Dies ist der Grund, warum der Perspektivwechsel (hier ein absolut treffender Ausdruck!) nicht die Malerei verändert, sondern neue Horizonte sichtbar macht. Man könnte daher sagen, dass die Betrachtung eines Raumes durch die Leinwand - das klassische ‚Fenster' der Renaissance - zur Wahrnehmung eines Raumes quasi ‚in' der Leinwand wird. In diesem Sinne erklären sich die großen Formate dieser Jahre und die Experimente mit etwas, was einem ‚Ambiente' ähnelt, etwa in dem Einzelsaal auf der 34. Biennale von Venedig 1968, wo er die „Strutture assonometriche" und „Campo" ausstellte, und später in „Scena di Ravenna" (1978) und in „Scena di Mantova" (1980); ein Indiz für diesen Willen, sich innerhalb der Malerei zu bewegen, findet sich außerdem in einem der seltenen theoretischen Texte des Künstlers: „Meine Arbeit" - schreibt er 1974 - „besteht aus Farben, Holz, aus antiken und elementaren Elementen.

Ich habe immer diese Materialien benutzt, und auch wenn sie sich seit etwa zehn Jahren in einfache Gebrauchsgegenstände verwandelt, also jene besondere Sakralität verloren haben, die sie dank ihrer speziellen Verwendung im Dienste der ‚Kunst' auszeichnete, haben sie dennoch für mich keine restaurative Bedeutung, wie sie sich in der jüngsten Vergangenheit bemerkbar zu machen scheint.

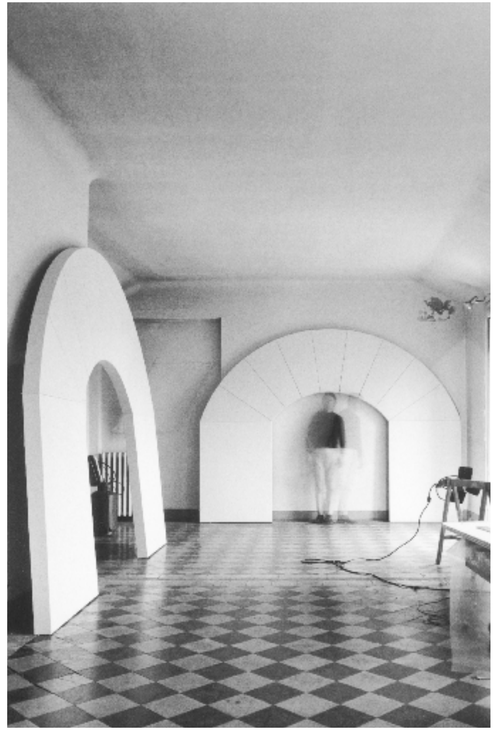
Ihr Verwendung, ihre reines und einfaches Material-Sein, verdankt sich der Tatsache, dass ich (und nicht ich allein) die Arbeitsmethode für wichtiger halte.

Nur die Methode erreicht den entscheidenden Stellenwert von Bedeutung und Erkenntnis. In ihr ist alles offenbar und sie enthält die Rezeption aller ausgewählten und verwendeten Elemente, seien diese materiell oder konkret.

Dies ist der Grund, weshalb ich immer wieder betone, dass man das Werk nicht einfach aus der Entfernung betrachten kann, sondern *es aus nächster Nähe entziffern muss*.

Mein Werk enthält diese *Doppelheit von Ferne und Nähe*[6], so dass der genaue Blick auf die Bildvision einen weiteren Berührungspunkt mit der konstanten Zweideutigkeit darstellt".[7]

Diese Zeilen enthalten nicht nur eine kartesianische „Abhandlung über die Methode", die auf Klarheit insistiert - allerdings ist es die Klarheit der Zweideutigkeit, wie wenige Zeilen später deutlich wird! -, sondern auch den Ruf nach einer notwendigen und unverblümten näheren Betrachtung, also einer Betrachtung der malerischen Materie jenseits der generellen Form dieser Materie überhaupt. Mit anderen Worten, die ‚Ferne' könnte möglicherweise die Rationalität einer neuen malerischen Form darstellen - die großen geformten Bildflächen -, während das „Angenähertsein", wie Aricò es nennt, die Sensibilität einer scheinbar nicht spürbaren Materie wäre. Was die malerische Stofflichkeit betrifft, sei daran erinnert, dass der Künstler in diesen Jahren, etwa zwischen 1971 bis 1975, auf den großen Bildflächen eine Art „automatischen Pointillismus" betreibt. Er bedient sich dazu einer tragbaren Pumpe voll flüssiger Farbe, einer jener Pumpen, wie sie die Winzer



XIII. Rodolfo Aricò, Mailand, 1970

benutzten, um die Reben mit wasserlöslichem Kupfervitriol zu besprühen: Auf diese Weise respektierte Aricò den damals geltenden ideologischen Imperativ vom Abstand des Künstlers zur Emotionalität des malerischen Gestus, zur sinnlichen Dimension der Materie, übertrug jedoch genau diese Sensibilität auf die Ebene der Erinnerung an ebenso alte wie pragmatische Gesten, in diesem Fall durchaus mit einem Anflug von Ironie. Wie Gillo Dorfles bemerkte, hätte es auch eine Spritzpistole getan, aber „das wäre eine zu mechanische und simple Lösung gewesen; ein leicht zu reproduzierendes System; sogar in Serie zu verwenden (...). Auf diese Weise hat er die Ordnung in der Unordnung erreicht; das Willkürliche im Programm; das Eindringen des Zufalls in das strenge Projekt (...). Aricò ist es gelungen, den Zufall zu integrieren. Er hat die Unschlüssigkeit der Ungenauigkeit zu akzeptieren vermocht und auf die Perfektionierbarkeit der Geometrie verzichtet".[8] Gerade diese konstante Aufmerksamkeit auf die malerische Qualität, noch dazu geschaffen mit einem Werkzeug, das angesichts der erzielten Resultate einen Zug von Virtuosität aufweist, diese klare Liebe zur Malerei, die ab dem folgenden Jahrzehnt überhand genommen hat, zusammen mit dem ständigen Verweis auf die Zweideutigkeit der Kunst und den ‚Humanismus', der die eigene künstlerische Suche durchdringt - diese Faktoren haben dazu geführt, dass Aricò sich nicht umstandslos in die Reihe der ideologisch ‚korrekten' Künstler einfügt, sondern immer in einer nicht isolierten, sondern einzelgängerischen Position verblieb.

Der andere Aspekt der Arbeiten dieser Jahre - nämlich jene „Ferne" zur Malerei, jene Vision aus großem Abstand, die vor allem die Form des Werks ins Zentrum der Wahrnehmung rückt - nimmt die Züge eines „architektonischen Wahrnehmens" an, einer Erzeugung des Werks gewissermaßen im Banne des Gedankens von „Konstruktion". Nach Abschluss des Liceo Artistico hatte Aricò von 1950 bis 1955 das Politecnico in Mailand besucht und zwischen den sechziger und siebziger Jahren hatte sich zweifellos ein (jedoch kaum früher zu erkennender) Hang zur Konstruktion offenbart, schon allein in den Titeln seiner Werke - die verschiedenen „Perspektiven" sind noch in Erinnerung -, doch erst in den siebziger Jahren, und nur hier, wird sie sozusagen zum Leitmotiv in der Symphonie der verschiedenen, das Werk konstituierenden Elemente. Wieder ist es eine einsame, aber keine isolierte Entscheidung, denn in diesen Jahren schlagen auch andere Künstler - völlig autonom, ohne Kontakt zueinander und sogar ohne sich zu kennen - die gleiche Richtung ein. Die Kunstkritiker, etwa Giovanni Maria Accame[9] und andere, haben bereits auf die ideale Verwandtschaft hingewiesen zwischen den Arbeiten Aricòs und Gianfranco Pardis, Mailänder wie er, und Giuseppe Uncinis aus Rom, in deren Werken sich nicht nur gemeinsame Stilzüge finden (beispielsweise der Bogen bei Uncini und die tatsächlichen und gemalten Spannungen der kaum vorspringenden Leinwände Pardis aus diesen Jahren), sondern vor allem eine gemeinsame gedankliche Basis. Es ging dabei um die historische und sogar ethische Bedeutung der Architektur. Unter den künstlerischen Disziplinen erschien die Architektur historisch und moralisch weniger fragwürdig: Man brauchte nur an ihre soziale Bedeutung zu denken, und schon wurde der größte Teil des Protestes gegen elitäre, individualistische und deshalb „oberflächliche" Ausdruckssprachen hinfällig... aber für einen Künstler ging es natürlich nicht darum, auf der Malerei oder der Plastik näherstehende Ausdrucksmittel zurückzugreifen, um das eigene revolutionäre Bewusstsein zu retten, sondern um etwas viel tieferes und komplexeres: In diesem Moment der Krise der Ausdrucksmittel erschien die Architektur immun, oder mindestens weniger anfällig für die inneren Mühen des Künstlertums; außerdem kam sie dem idealen Bedürfnis nach Stabilität und der Notwendigkeit entgegen in dieser historischen Phase genereller Ablehnung einer direkt sozialen Rolle des Künstlers. Mit anderen Worten, an Architektur zu denken bedeutete metaphorisch an „Konstruktion", wenn nicht sogar „Rekonstruktion" zu denken nach der - einer öffentlichen Verbrennung ähnelnden - Auslöschung und Dämonisierung jeglichen kreativen Bedürfnisses, jeglichen individuellen Ausdrucks und Rückgriffs auf eine Ausdruckssprache, die auch nur im geringsten traditionsverdächtig war, wie man sie nur wenige Jahre zuvor noch freudig vollzogen hatte. Die soziale Basisfunktion der Architektur verhinderte jede mögliche Kritik im Namen eines kollektiven höheren Zwecks; im Übrigen übte - und übt noch heute - ihre Idee von Solidität, Präsenz und Notwendigkeit auf viele Künstler eine starke Anziehungskraft aus, besonders in Augenblicken von konzeptuellen, ideologischen und idealen Krisen. In diesem Klima und diesem historischen Moment entstehen bei Aricò Arbeiten wie „Casa prima" (1970-1972), „Area/prospettiva" (1972), die gesamte „Aree"-Serie, „Grande timpano" (1978), „Archipittura" (1980), sämtliche „Frontoni" sowie die bereits genannten „Scena di Ravenna" und „Scena di Mantova".

Doch welches Verhältnis hat er zur Architektur?[10] Vielleicht ist es besser, von einigen Indizien auszugehen. „Casa prima" ist eine Gruppe von Leinwänden, die so angeordnet sind, dass sie den Umriss eines Hauses bilden, das von einem Kind gezeichnet sein könnte. Das erste Projekt sah jedoch auch eine dreidimensionale Version, ein wirklich begehbares Häuschen vor. „Area/prospettiva" und zugleich die gesamte „Aree"-Serie enthalten zwei (die „Aree" nur einen) Aspekte des architektonischen Entwurfs: Die Vorstellung von Oberfläche - die Fläche - und eines in die Tiefe gehenden Raumes - die Perspektive. Die beiden „Scene" verleugnen schon mit ihrem Titel nicht die Neigung zum Bühnenbild: Es sind tatsächliche Räume, weil ihre Elemente voneinander entfernt und wie Kulissen angeordnet sind, und gleichzeitig handelt es sich um virtuelle Räume, geschaffen für die Theaterfiktion und nicht für die Lebenswirklichkeit. „Grande timpano" schließlich und alle „Frontoni" bezeugen eine entschiedene Tendenz Aricòs zu nicht nur klassischen, sondern sogar „neo-klassischen" Formen. Mit diesem Begriff ist nicht nur sein historisches Vorbild gemeint (trotz der eingestandenen Leidenschaft des Künstlers für die Architekturentwürfe von Louis Etienne Boullée und Claude Nicolas Ledoux), sondern darin verbarg sich auch eine ideale, außerzeitliche Bedeutung, die von Sehnsucht und Heimweh geprägt war.[11] Mit anderen Worten, die Liebe zur Architektur ist die Liebe zu einer vollendeten Ausdruckssprache, einer klaren Disziplin, und zugleich ist es auch das Bewusstsein, dass diese Vollkommenheit utopisch ist, und dass man nur auf dem Papier, oder besser „auf der Leinwand" denken kann. Die Distanz zwischen den Bestrebungen der Architektur, dem Gemeinwohl zu dienen, und ihrer Ausführung in der Wirklichkeit ist so gewaltig, dass es unmöglich ist, bei tatsächlich verwirklichter Architektur eine solche Vollendung vorauszusetzen, über die in wahrhaft architektonischen Begriffen diskutiert wurde. Der Aufweis ihrer Qualitäten - wie ihrer Virtualität - ist nur in der malerischen Ausdruckssprache möglich[12], die „wahr" ist im Moment ihrer Ausführung und ausschließlich in Händen eines einzigen Schöpfers, des Künstlers liegt. Aus diesem Grund beschloss Aricò zu Recht, seine „Casa prima" nicht begehbar zu machen und schafft (in den „Scene"), wie bereits ausgeführt, als realen nur einen ausdrücklich szenographischen Raum, also eine räumliche Fiktion. Die Architektur in den Grenzen der Malerei zu belassen bedeutet paradoxerweise, sie wahr werden zu lassen, sie, soweit in dieser Ausdruckssprache möglich, völlig zu verwirklichen, denn Kunst und Malerei sind das Terrain der immer verwirklichten Möglichkeit.

Mailand, 12. November 2004

[1] Zuerst anlässlich der Ausstellung „Trompe l'oeil" 1976 in der Galleria Stendhal in Mailand, dann 1978 bei „I nodi della rappresentazione" in der Pinacoteca Comunale von Ravenna.

[2] Einen äußerst exakten Aufweis dieser Herkunft bietet G. M. Accame, „Rodolfo Aricò. L'inquietudine della ragione", Electa, Mailand 1990. Accames Text ist und bleibt unübertroffen in der Feinheit der Beschreibung der einzelnen Werke, auf die - auch aus diesem Grund - im Rahmen dieser Ausführungen verzichtet wird.

[3] Aus dem Katalog der Aricòs Ausstellung in der Galleria L'Attico in Rom 1967.

[4] Vgl. beispielsweise den in „Flash Art" Nr. 46-47 vom Juni 1974, S. 12-23, erschienenen Text Aricòs. Giancarlo Politi hatte den Künstler aufgefordert, über die Motivation der eigenen Arbeit zu schreiben, und Aricò erklärt darin, wie er auf der materialen Ebene vorgeht und wie er das Problem der Geometrie und der Arbeitsmethode einschätzt.

[5] Es handelt sich im Wesentlichen um vier Ausstellungen, die sehr wichtig waren und alle 1973 stattfanden: „Iononrappresentonullaiodipingo" im Studio La Città in Verona, Kurator Maurizio Fagiolo Dell'Arco, umfasste neben Aricò Carlo Battaglia, Giorgio Griffa und Claudio Verna; „Tempi di percezione" in der Casa della Cultura in Livorno und anschließend in der Galerie La Polena in Genua, der Galleria Sangallo in Florenz und der Galerie Merian in Krefeld, Kuratoren Luigi Lambertini und Lara Vinca Masini, zeigte Arbeiten von Aricò, Battaglia, Calderara, Erben, Gaul, Geiger, Girke, Guarneri, Jochims, Leverett, Taraa, Van Severen, Verna und Zappettini; „Un futuro possibile" im Palazzo dei Diamanti in Ferrara und in der Rocca Sforzesca in Imola, Kurator Giorgio Cortenova, umfasste Werke von Aricò, Battaglia, Bottarelli, Cecchini, Cohen, Cotani, Denny, Erben, Fumelli, Gastini, Gaul, Geiger, Girke, Griffa, Guarneri, Hoyland, Leverett, Marchegiani, Mascalchi, Morales, Ryman, Satta, Schmid, Taraa, van Severen, Verna und Zappettini; in der von der Kuratorin Marisa Volpi Orlandini organisierten Ausstellung „Glossario" in der Galleria Editalia - Qui Arte Contemporanea in Rom waren neben Aricò Battaglia, Cotani, Griffa, Morales, Verna, Bell, Hafif, Kaufmann, Marden, Ryman und Zakanyck vertreten.

[6] Vom Verfasser kursiv gesetzt.

[7] s. Fußnote 4.

[8] Im Katalog der Einzelausstellung im Salone Annunciata in Mailand vom Februar 1972, wieder abgedruckt in G. M. Accame, „Rodolfo Aricò. L'inquietudine della ragione", Electa, Mailand 1990.

[9] In Accame, a.a.O.S. 78 und 80. Es sei außerdem daran erinnert, dass in der bereits erwähnten Ausstellung „I nodi della rappresentazione" (vgl. Fußn.1) neben Aricò die Architekten Aymonino, Purini und Rossi sowie die Künstler Colombo und eben Pardi und Uncini vertreten waren. In einem Gespräch hat Uncini mir kürzlich (am 9. November 2004) bestätigt, dass er vor dieser Ausstellung weder Kontakt noch Bekanntschaft zu Aricò hatte, obwohl er seine Arbeiten schätze und sie als verwandt empfand.

[10] Genau am Ende des Jahrzehnts untersuchte 1980 eine von Gianni Contessi veranstaltete Ausstellung das Verhältnis zwischen Aricòs Malerei, Architektur und Mythos: Es war „Rodolfo Aricò. Mito e architettura" in der Casa del Mantegna in Mantua.

[11] Dieser Eindruck scheint sich gegen Ende des Jahrzehnts zwischen 1978 und 1980 zu verstärken, als die klassische Typologie in seinen Werken unübersehbar ist. Um 1981 verschwinden sie dann fast schlagartig, um dann Leinwänden zu weichen, die noch eigene Umrissformen haben, die aber nicht mehr direkt auf die Architektur zurückzuführen sind. Wir überlassen es dem Verfasser der Ausführungen über die achtziger Jahre in diesem Band, den Motiven für diesen Wandel nachzuforschen, und beschränken uns auf die Mutmaßung, dass der Künstler einerseits befürchtete, in eine Art elegantes Spiel mit Zitaten zu verfallen, und andererseits, dass er in diesen neuen Formen den besten Raum erkannt habe für eine neue malerische, und nichts als malerische Perspektive.

[12] Es ist symptomatisch, dass ab Mitte der sechziger Jahre, mit erheblicher Zunahme dann zwischen den siebziger und achtziger Jahren in der Kunst- und Architekturszene Architekten aufgetreten sind, die sich darauf beschränkten, Architektur zu „zeichnen" im vollen Bewusstsein der Unausführbarkeit ihrer Entwürfe, zugleich aber in der Überzeugung, dass die Debatte über die Architektur, die Architektur insgesamt, unvermeidlich über diese gezeichnete Utopie führen musste.



Marco Meneguzzo
In bilico. 1966-1980. L'opera tra pittura e oggetto

Chiunque guardi, oggi, le opere di Rodolfo Aricò che vanno dalla seconda metà degli anni Sessanta a quasi tutti gli anni Settanta, lo dovrebbe identificare come un maestro dell'arte italiana, inteso nel senso più alto del termine, come qualcuno che ha saputo unire la novità del concetto a un'elaborazione formale autonoma e profonda, nonché come colui che in Italia meglio ha saputo interpretare la nuova declinazione della pittura quale si andava internazionalmente precisando in quel momento. Ma ciò che oggi può apparire chiaro, non lo fu all'epoca, o non lo fu abbastanza, per una serie di avvenimenti, pensieri, atteggiamenti contingenti che oggi, col distacco dato dal tempo, non solo appaiono insignificanti, ma anche incomprensibili o addirittura invisibili, impossibili a valutarsi. Eppure, è accaduto.

Vale allora la pena di tentare in questo saggio una specie di critica omeopatica (simile, cioè, ai meccanismi di pensiero messi in atto allora) che parta da una sorta di voluto schematismo per giungere a chiarire i motivi profondi e sottili che hanno fatto della vicenda artistica di Aricò un percorso sostanzialmente individuale, anziché un trionfale cammino collettivo attraverso le porte spalancate dalla qualità e dalla novità del suo lavoro.

Cominceremo con l'indicare schematicamente tutti quegli elementi di assoluta novità, e di consonanza completa con un tempo per così dire "internazionale" dell'arte, che Aricò ha portato sulla scena in quegli anni, per poi analizzare i fattori di diversità e quasi di opposizione rispetto alla tendenza corrente, all'atteggiamento comune in questo campo dell'arte.
L'elemento più vistoso è senz'altro costituito dalla sagomatura delle tele, dall'uscita evidente e dichiarata dal rettangolo del quadro (ripeto, siamo volutamente schematici...), attuata attorno al 1966. È una data ancora precoce, se riferita al panorama internazionale, e assolutamente pionieristica se rivolta alla scena italiana, che pure in quegli anni stava dando il meglio di se stessa, ed era tutt'altro che estranea alle poetiche della superficie sagomata, alle indagini sul concetto di "campo", alla costruzione reale o virtuale di un *environment*. Ciononostante, la sua pratica artistica appare comunque personale, slegata da quelle esperienze che apparentemente potrebbero esserle accomunate, almeno in questa fase: non è un caso che Aricò esponga pochissimo coi rappresentanti della monocromia pittorica o della superficie estroflessa, come Enrico Castellani o Agostino Bonalumi, che la vicinanza con gli ambienti di Gianni Colombo sia intravista soltanto dal critico Gianni Contessi[1], che non si invochi sempre il nome di Lucio Fontana. La sua vicenda personale e la sua scelta ideale infatti, vengono comunque dalla pittura e dai pittori "esistenziali" anni Cinquanta, che non rinnegherà mai, e i suoi maestri li cercherà semmai oltre oceano, tra le sottigliezze di Ad Reinhardt, l'epicità di Barnett Newman o la chiarezza di Kenneth Noland.[2] Eppure, quando Aricò giunge alla decisione di abbandonare la forma-quadro tradizionale, la attua in maniera tutt'altro che timida, giungendo in due-tre anni (1966-69) a mettere in scena opere di dimensioni "americane" che gli sono da sempre congeniali (a ben vedere, anche i quadri dei primi anni Sessanta sono decisamente surdimensionati, rispetto alla tradizione italiana ed europea). Tuttavia non considera quella dimensione, per allora esagerata, come unica ed evidente manifestazione del nuovo: la sua dichiarazione di poetica, infatti, intende andare oltre, assumendo sì la sagomatura della tela, la sua forma e la sua dimensione come elemento sostanziale del lavoro, ma senza rinunciare all'idea di superficie pittorica. Anzi, il momento di vera autonomia di Aricò, rispetto a esperienze coeve come quelle dei minimalisti americani, o degli inglesi alla Phillip King o alla Richard Smith, è proprio la naturalezza con cui la pittura passa dal quadro all'"oggetto non-oggetto". Si è scritto già molto su questo *Oggetto non-oggetto*, titolo di un'opera fondamentale di Aricò del 1967, che porta come sottotitolo *Dedicato a Kazimir* (a proposito: Dorazio aveva titolato nel 1954 un suo quadro *Bene, Kasimiro!* Il ricordo serve a introdurre un discorso trasversale sulla pittura...), e l'accento era stato posto inevitabilmente sul versante dell'"oggetto", visto che in fondo l'oggettualità dell'opera d'arte era un concetto ancora nuovo alla metà degli anni Sessanta, mentre il fatto che il quadro "non" fosse un oggetto ma qualcos'altro apparteneva piuttosto alla tradizione romantica della pittura. Così, nonostante la critica sin da allora abbia esattamente individuato il problema, altrettanto puntualmente è sembrata dimenticarsene, ora accentrando tutto l'interesse reale sul problema dell'oggettualità delle tele sagomate, ora escludendo l'esperienza di Aricò dal "rigore" minimalista allora così in voga, per quell'eccesso di pittoricità che veniva vissuto come residuo da cui l'artista non aveva saputo liberarsi, piuttosto che come proposta di rinnovamento.
Così, se Giulio Carlo Argan nel 1967 scrive che "Aricò esplora il confine tra oggetto e immagine. Ciò che vorrebbe accertare non è la diversa consistenza dei due campi,

XIV. Arco A, Arco B, 1970

ma la linea di demarcazione, il punto critico del passaggio dallo stato di oggetto allo stato d'immagine, e l'inverso. Cerca, in definitiva un segno che significhi insieme immagine e oggetto"[3], centra perfettamente la questione, indicando la complessità della proposta dell'artista, ma ne mostra anche la difficoltà. Sono anni "a tinte forti", quelli, che pensano che la chiarezza coincida con una decisa scelta di campo: in tutte le discipline umane, dalla politica all'arte, si viene richiesti di una scelta dogmatica, senza sfumature. Per cui, "oggetto" o "non-oggetto", mentre la terza via - quella dell'"oggetto non-oggetto" - non è consentita, viene percepita come compromesso, come tentativo di salvare qualcosa - la tradizione della pittura - che non è più salvabile.

In questo contesto difficile nascono alcune tra le opere fondamentali dell'arte italiana del dopoguerra, dalle *Anomalie* alle *Assonometrie* (1966-69), da *Arco A e Arco B* (1970) a *Quattrocento*, del 1970 (il cui sottotitolo *Siate eterni il più a lungo possibile* non solo ci dice dell'acuta ironia che pervadeva il personaggio Aricò, ma anche della considerazione, ancora una volta, di una dimensione "umana" dell'eternità, durevole quanto dura il ricordo delle proprie azioni e dei propri oggetti), a *Prospettiva per Paolo Uccello*, sempre del 1970. Per l'artista è comunque un momento felice, e poco importa se il suo "fare grande", elogio massimo della pittura e della sua tradizione, viene preso per il suo contrario, per l'esaltazione oggettuale della "struttura primaria". È sempre in questo periodo, che l'opera di Aricò è tangente alle esperienze della cosiddetta *Pittura Analitica*, o *Pittura Pittura*, che nella sua variante italiana appare come una costellazione di artisti non sempre coerenti tra loro, e però (o per questo) apportatori di progetti pittorici diversificati e ricchi. La discussione, almeno in Italia, verteva essenzialmente su due aspetti principali: la rifondazione della pittura su nuove basi linguistiche e la giustificazione politico-ideologica della sua esistenza (non si dimentichi mai il clima dei primi anni Settanta, in cui anche il linguaggio scritto e parlato aveva assunto modi, termini e frasi molto simili a un codice di riconoscimento: il problema non era soltanto schierarsi, ma premettere ad ogni azione e a ogni dichiarazione un preambolo politico corrispondente alla propria scelta di campo ideologica). Di quest'ultimo aspetto ci sono scarsissime tracce negli scritti di Aricò (nelle opere, nessuna...), anche quando viene sollecitato in tal senso: al massimo si trova una descrizione oggettiva degli stadi materiali della costruzione del lavoro[4], che potrebbero riportare all'esigenza di fondare il proprio "fare pittura" sull'analogia con la produzione materiale di beni d'uso e di scambio, e che comunque costituiva una prassi comune non solo ai "pittori analitici" ma a tutti gli artisti generazionalmente interessati dal vento della contestazione post-sessantottesca, che in Italia è durato almeno per tutti gli anni Settanta.

Del primo aspetto - rifondazione della pittura su basi linguistiche diverse - Aricò può invece essere considerato non tanto un teorico, quanto un esempio.
Il suo linguaggio, infatti, è sempre stato quello della pittura, e se in questi anni - a partire dalle tele sagomate fino alla fine del suo percorso, ma con una speciale attenzione inventiva negli anni Sessanta/Settanta - la novità dimensionale e formale del supporto, e una generale attenzione per questo aspetto materiale dell'opera (si ricordi, ad esempio, il gruppo francese *Support/Surface*), avevano distolto lo sguardo e la mente dal fatto che ci si trovava in presenza di pittura, e niente altro. La presenza di Aricò nelle mostre "canoniche" della "pittura analitica" appare sporadica[5], e il suo carattere solitario e poco incline alle teorizzazioni scritte probabilmente appariva poco "in linea" con l'atteggiamento concettuale che per tutti gli anni Settanta si chiedeva ai pittori, ma le sue opere costituivano una possibile soluzione a tutti i "cul de sac" teorici e pratici che la pittura analitica si trovò ben presto ad affrontare. Certo, Aricò, che pure appariva formalmente radicale nelle sue scelte, non aveva abiurato, né tantomeno era ripartito da zero, ma aveva "semplicemente" spostato il punto di vista da cui considerare la pittura. Di fatto, l'artista milanese aveva anzi chiaramente indicato il suo progetto di continuità col passato, di cui sono lampante testimonianza i titoli delle opere sin qui citati: la linea passa per lo spazio rinascimentale e per lo spazio - comunque derivato da quello, anche se in opposizione - delle avanguardie e delle neoavanguardie. Da Paolo Uccello a Kazimir Malevič ciò che rimane costante è il senso della pittura, del suo farsi. Per questo, il cambio di prospettiva (e mai frase idiomatica fu più calzante!...) non cambia la pittura, ma ne svela nuovi orizzonti.
Così, si potrebbe dire che dalla contemplazione di uno spazio attraverso la tela - la classica "finestra" rinascimentale - diventa la percezione di uno spazio quasi da "dentro" la tela. In questo senso si spiega la grande dimensione di questi anni e la sperimentazione di qualcosa che assomigliava a un "ambiente", come nella sala personale alla XXXIV Biennale di Venezia, nel 1968, dove espone le *Strutture assonometriche* e *Campo* e, più tardi, in *Scena di Ravenna* (1978) e in *Scena di Mantova* (1980); di più, un indizio di questo voler essere dentro la pittura viene proprio da uno dei rari scritti dell'artista: "Il mio lavoro - scrive nel 1974 - è fatto di colori, tela, legno, elementi antichi ed elementari.
Ho sempre usato questi mezzi e anche se da una decina d'anni si sono trasformati in semplici strumenti d'uso, hanno cioè perso quella particolare sacralità che li caratterizzava per la loro peculiare destinazione a servizio dell'"Arte", non hanno per me significato restaurativo, come mi sembra di avvertire in questi ultimi tempi.
Il loro uso, il loro essere puro e semplice materiale, è tale proprio perché considero (e non sono il solo) più importante il metodo di lavoro.

Solo il metodo assurge al primario dato significante e conoscitivo. In esso tutto è svelato ed è contenuta la recezione di tutti gli elementi scelti e usati; siano materiali o concreti. Ecco perché, ripeto, non si può solo starsene lontani a vedere l'opera, ma *occorre leggerla a distanza ravvicinata*.
Il mio lavoro contiene questa *duplicità di lontananza e ravvicinanza*[6] così che la messa a fuoco della visione del quadro sia un'altra contaminazione dell'ambiguità continua".[7]
In queste righe, oltre a un "discorso sul metodo" che invoca chiarezza - ma è la chiarezza dell'ambiguità, come si capisce soltanto poche righe sotto! - c'è un richiamo alla necessità di una visione fuor di metafora ravvicinata, di una visione, cioè, della materia pittorica, oltre che della forma generale di questa materia. In altre parole, la "lontananza" potrebbe essere la razionalità di una forma pittorica nuova - la grande tela sagomata - mentre la "ravvicinanza", come la chiama Aricò, sarebbe la sensibilità di una materia apparentemente impalpabile.

Quanto alla materia pittorica, va ricordato che questi - dal 1971 al 1975 circa - sono gli anni in cui l'artista realizza sulle grandi tele una sorta di "puntinismo automatico", grazie all'uso di una pompa a spalla riempita di colore diluito, una di quelle pompe che i contadini usavano per "ramare le viti" cioè per spruzzare di solfato di rame liquido i filari: con questo sistema, Aricò obbediva all'imperativo ideologico allora vigente del distacco dell'artista dall'emotività del gesto, dalla sensibilità materica, ma per trasferire questa stessa sensibilità sul piano della memoria di gesti antichi quanto pragmatici, e in questo caso non disgiunti da una certa leggera ironia. Come aveva notato Gillo Dorfles, sarebbe bastato un aerografo, ma "sarebbe stata un'operazione troppo meccanica ed elementare; un sistema molto facilmente riproducibile; addirittura seriabile (...) Ha ottenuto così il disordine nell'ordine; l'aleatorio nel programmato; l'inserirsi del caso nella progettazione rigorosa (...) Aricò ha saputo dunque prendere il caso 'per la coda'. Ha saputo accettare le titubazioni dell'impreciso; ha saputo rinunciare alla perfettibilità del geometrico".[8] E tuttavia, proprio questa costante attenzione alla qualità pittorica, anche ottenuta con uno strumento che ha comunque qualcosa di virtuosistico nel risultato raggiunto, questo trasparente amore per la pittura, poi straripato a partire dal decennio successivo, insieme al continuo richiamo all'ambiguità dell'arte e all'"umanesimo" sotteso alla propria ricerca ha fatto sì che Aricò non rientrasse appieno nel novero degli artisti ideologicamente "corretti", ma che rimanesse sempre non tanto un isolato, quanto un solitario.

L'altro aspetto del lavoro di questi anni - vale a dire quella "lontananza" dalla pittura, quella visione da lontano che fa percepire soprattutto la forma dell'opera - assume i contorni di un "percepire architettonico", di una produzione dell'opera in qualche maniera affascinata dal pensiero della "costruzione". Aricò, dopo il liceo artistico di Brera aveva frequentato il Politecnico di Milano, dal 1950 al 1955, e una vocazione costruttiva si era certamente palesata tra i Sessanta e i Settanta (difficile invece riconoscerla prima...), se non altro attraverso i titoli delle sue opere - si ricordino ancora le varie "prospettive"... - ma è negli anni Settanta, e solo in essi, che diventa per così dire il tema principale nella sinfonia dei vari elementi costitutivi dell'opera. È ancora una scelta solitaria ma non isolata, in quegli anni, perché anche altri artisti - in piena autonomia, senza frequentarsi e persino senza conoscersi - agiscono nella stessa direzione: è già stata criticamente notata, da Giovanni Maria Accame[9] e da altri, l'affinità ideale tra il lavoro di Aricò e quello di Gianfranco Pardi, milanese come lui, e di Giuseppe Uncini, romano, nelle cui opere si ritrovano non solo stilemi comuni (l'arco, per esempio, in Uncini, le tensioni reali e dipinte nelle tele appena aggettanti del Pardi di quegli anni), ma soprattutto un pensiero a monte molto simile. La questione riguardava allora il significato storico e addirittura etico dell'architettura. Tra le discipline artistiche, infatti, l'architettura appariva storicamente e moralmente meno discutibile delle altre: bastava pensare al rilievo sociale che essa aveva ed ecco che buona parte delle contestazioni nei confronti di linguaggi elitari, individualisti e perciò "superflui" veniva a cadere... ma naturalmente, per un artista, non si trattava soltanto di ricorrere a un linguaggio "affine" alla pittura o alla scultura per salvare la propria coscienza rivoluzionaria, ma di qualcosa di più profondo e complesso: in quel momento di crisi dei linguaggi l'architettura sembrava immune, o meno sensibile, al travaglio interiore dell'artisticità, e inoltre rispondeva positivamente al bisogno ideale di stabilità e di necessarietà conseguente al momento storico di negazione generale del ruolo immediatamente sociale dell'artista. In altre parole, pensare all'architettura significava pensare metaforicamente alla "costruzione", o addirittura alla "ricostruzione", dopo l'azzeramento e la demonizzazione - tanto simile a un auto da fé - di ogni necessità creativa, di ogni bisogno espressivo individuale, di ogni ricorso a linguaggi solo minimamente tacciabili di tradizionalismo, cui si era gioiosamente andati incontro solo qualche anno prima: la funzione sociale, basica, dell'architettura accantonava ogni possibile critica in nome di un fine superiore, collettivo, e comunque la sua idea solida, presente e necessaria innescava - e tuttora innesca - in molti artisti un processo di fascinazione soprattutto nei momenti di impasse concettuale, ideologica e ideale. È in questo clima e in questo momento che nascono, per Aricò, opere come *Casa prima* (1970-1972), *Area/prospettiva* (1972), tutta la serie delle *Aree*, il *Grande timpano* (1978), *Archipittura* (1980), tutti i *Frontoni*, nonché le già citate *Scena di Ravenna* e *Scena di Mantova*.

Ma qual è il suo rapporto con l'architettura?[10] Forse è meglio partire da alcuni indizi. *Casa prima* è un gruppo di tele assemblate in modo da formare la sagoma di una casa, come la potrebbe disegnare un bambino, ma il primo progetto prevedeva anche una versione tridimensionale, una vera e propria casetta praticabile; *Area/prospettiva*, e con esso tutta la serie delle *Aree* comprende due aspetti (nelle *Aree* uno solo) della progettazione architettonica, del disegno dell'architettura: l'idea di superficie - l'area - e il concetto di uno spazio sviluppato in profondità - la prospettiva -; le due *Scene* non nascondono, a partire dal titolo, la loro vocazione scenografica: sono spazi reali, perché gli elementi che le compongono sono distanziati, composti come nelle quinte teatrali, e al contempo si tratta di luoghi virtuali, realizzati per la finzione del teatro e non per la realtà della vita; il *Grande timpano*, infine, e tutti i *Frontoni*, mostrano un deciso orientamento di Aricò verso forme non solo classiche, ma persino "neo-classiche", intendendo con questo termine non solo il suo riferimento storico (nonostante la dichiarata passione dell'artista per le architettura disegnate di Louis Etienne Boullée e di Claude Nicolas Ledoux), ma attribuendovi un significato ideale, extratemporale, di vagheggiamento e di nostalgia.[11] In altre parole, l'amore per l'architettura è l'amore per un linguaggio compiuto, per una disciplina certa, e al contempo è anche la coscienza che questa compiutezza è utopica, e che si può pensare soltanto sulla carta o, meglio, "sulla tela". Di fatto, è tale la distanza tra l'aspirazione dell'architettura al bene comune e la sua realizzazione nella realtà, che non è possibile ipotizzare la compiutezza di cui si parlava in termini davvero architettonici, di architettura costruita: si può soltanto mostrarne la virtù - e la virtualità - attraverso il linguaggio della pittura[12], che è "vero" nel momento in cui si fa, e che è tutto nelle mani di un solo artefice, l'artista. Così, Aricò decide giustamente di non rendere praticabile la sua *Casa prima*, e al massimo, come si è detto poc'anzi, costruisce come reale solo uno spazio dichiaratamente scenografico (nelle *Scene*), cioè destinato alla finzione spaziale. Far rimanere l'architettura entro i confini della pittura, significa paradossalmente renderla vera, attuarla pienamente almeno per quanto consente quel linguaggio, perché l'arte e la pittura sono il territorio del possibile sempre realizzato.

Milano, 12 novembre 2004

[1] Prima nella mostra *Trompe l'oeil*, alla Galleria Stendhal di Milano, nel 1976, poi ne *I nodi della rappresentazione* alla Pinacoteca Comunale di Ravenna, nel 1978.

[2] Per ritrovare queste ascendenze, indicate con estrema accuratezza, si veda G. M. Accame, Rodolfo Aricò. *L'inquietudine della ragione*, Electa, Milano 1990. Il testo di Accame rimane inoltre insuperato e insuperabile per quanto riguarda la finezza delle descrizioni delle singole opere che, anche per questo motivo, abbiamo tralasciato nel nostro saggio.

[3] Dal catalogo della mostra Aricò, alla galleria L'Attico di Roma,1967.

[4] Si veda ad esempio il testo dell'artista, apparso su "Flash Art", nn. 46-47, del giugno 1974, pp.12-13, in cui, richiesto da Giancarlo Politi di scrivere della motivazioni del proprio lavoro, Aricò spiega come agisca materialmente, e come consideri il problema della geometria e del metodo di lavoro.

[5] Si riduce sostanzialmente a quattro mostre, per altro molto importanti, tutte nel 1973: *Iononrappresentonullaiodipingo*, allo Studio La Città di Verona, curata da Maurizio Fagiolo Dell'Arco, comprendeva, oltre ad Aricò, Carlo Battaglia, Giorgio Griffa e Claudio Verna; *Tempi di percezione*, alla Casa della Cultura di Livorno e itinerante presso la Galleria La Polena di Genova, la Galleria Sangallo di Firenze e la Galerie Merian di Krefeld, curata da Luigi Lambertini e da Lara Vinca Masini, annoverava Aricò, Battaglia, Calderara, Erben, Gaul, Geiger, Girke, Guarneri, Jochims, Leverett, Taraa, Van Severen, Verna e Zappettini; *Un futuro possibile* a Palazzo dei Diamanti di Ferrara e alla Rocca Sforzesca di Imola, curata da Giorgio Cortenova vedeva insieme Aricò, Battaglia, Bottarelli, Cecchini, Cohen, Cotani, Denny, Erben, Fumelli, Gastini, Gaul, Geiger, Girke, Griffa, Guarneri, Hoyland, Leverett, Marchegiani, Mascalchi, Morales, Ryman, Satta, Schmid, Taraa, Van Severen, Verna e Zappettini; in *Glossario*, curata da Marisa Volpi Orlandini alla Galleria Editalia - Qui Arte Contemporanea di Roma, oltre ad Aricò erano stati invitati Battaglia, Cotani, Griffa, Morales, Verna, Bell, Hafif, Kaufmann, Marden, Ryman, Zakanyck.

[6] I corsivi sono miei.

[7] Vedi nota 4.

[8] Nel testo in catalogo della mostra personale al Salone Annunciata di Milano, del febbraio 1972, riportato anche in G. M. Accame, *Rodolfo Aricò. L'inquietudine della ragione*, Electa, Milano 1990.

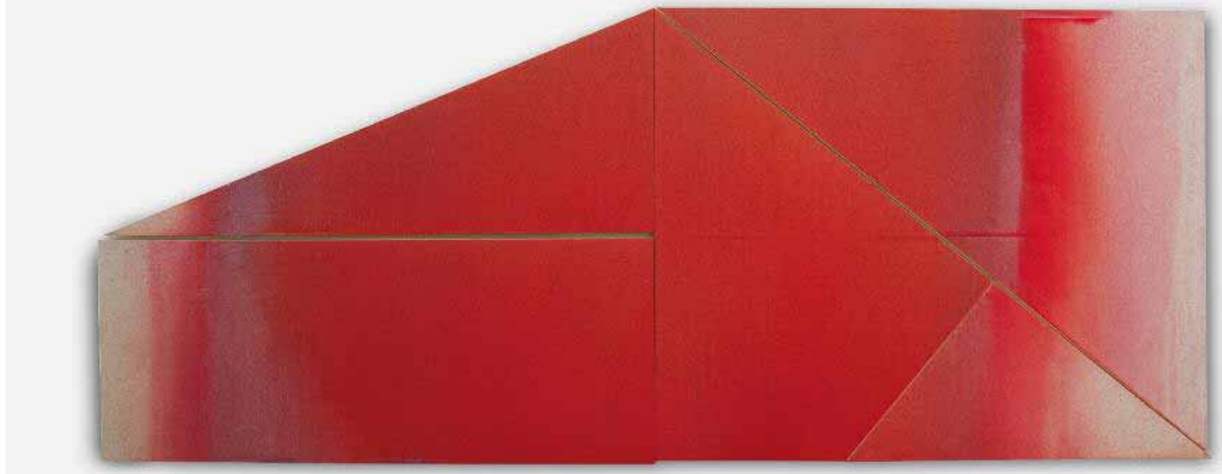
[9] In Accame, cit., p. 78 e p. 80. Va ricordato inoltre che la già citata mostra *I nodi della rappresentazione* (cfr. nota 1) comprendeva con Aricò gli architetti Aymonino, Purini e Rossi, e gli artisti Colombo e, appunto, Pardi e Uncini. In una recentissima chiacchierata, poi (9 novembre 2004) Uncini mi ha confermato che non aveva mai frequentato né conosciuto Aricò prima di quella mostra, pur stimandone il lavoro e sentendolo affine al proprio.

[10] Proprio a conclusione del decennio, nel 1980, una mostra, a cura di Gianni Contessi, analizzava il rapporto tra la pittura di Aricò, l'architettura e il mito: era appunto *Rodolfo Aricò. Mito e architettura*, allestita alla Casa del Mantegna di Mantova.

[11] Questa impressione, in Aricò, sembra accentuarsi verso la fine del decennio, tra il 1978 e il 1980, quando le tipologie classiche si fanno evidentissime nelle sue opere. Poi, quasi repentinamente, scompaiono attorno al 1981 per lasciare il passo a forme della tela ancora sagomate, ma non più immediatamente riconducibili all'architettura. Lasciamo l'indagine sui motivi di questo cambiamento all'estensore del saggio sugli anni Ottanta, in questo stesso volume, limitandoci a ipotizzare da un lato che l'artista abbia avuto timore di cadere in una sorta di elegante citazionismo, dall'altro che in quelle nuove forme egli abbia individuato lo spazio migliore per una nuova prospettiva pittorica, e solo pittorica.

[12] È sintomatico che a partire dalla metà degli anni Sessanta, ma con un incremento quantitativo notevolissimo tra i Settanta e gli Ottanta, si siano affacciati sulla scena dell'arte e dell'architettura architetti che si limitavano a "disegnare" l'architettura, perfettamente consci dell'irrealizzabilità dei loro progetti, ma altrettanto convinti che il dibattito sull'architettura, su tutta l'architettura, dovesse passare invariabilmente per quell'utopia disegnata.

37. *Clinamen/Prometeo*, 1982



Carlo Invernizzi
Die neuronischen Koordinaten Rodolfo Aricòs und seine Malerei

Die Fäden spannen sich
zerreißen
zischen im Delirium

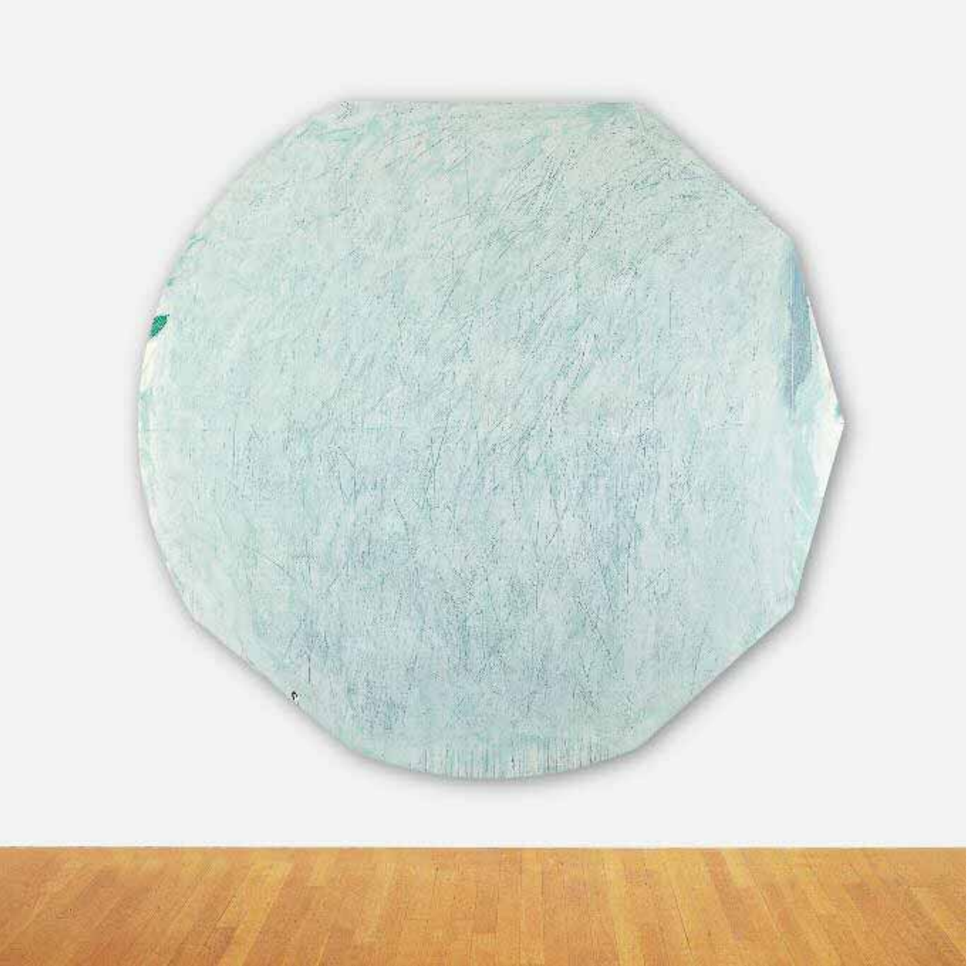
Die neuronischen Koordinaten Aricòs: Seine Visionen, seine Spannungen, seine Explosionen, seine Malerei.
Immer klingt seine Psyche, so intensiv und reich an unterirdischen, geheimen Gängen, von gebieterischen, drängenden, unentrinnbaren Stimmen wider.
Denkend und handelnd vermittelt er sich selbst, auch ohne es selbst zu wissen, beständig über die Grenze hinaus gespannt, um das Unfassbare mit unstillbarer Unzufriedenheit anzuhören.
Aber seine geistigen Wurzeln reichen tiefer als die eines Eukalyptusbaumes und malen die Einheit in die Tiefe ein, die er ohne Ausflüchte erforscht.
Seine Rahmenleinwandmalereien sind so einfach und so komplex wie er selbst und unbestimmt und geheimnisvoll, gezeichnet von geometrischen Seewegen, von Linien, die sie durchziehen und die sich brechen, erscheinen und verschwinden, um von neuem aufzutauchen - als assonante Dendriten und Synapsen seines Gehirns - mit lebendigen Flecken und Zusammenballungen, die entgrenzen, stets aufgebrochenen Narben, die bezeugen, dass das Unsagbare jenseits der Grenze liegt. Doch seine Metaphysik ist phänomenologisch, unruhig und bebend wie die Ionen von Sodium und Potassium, die im Moment, in dem er ihr Ausdruck gibt, seines Gedanken Substanz sind, pulsierend und vibrierend wie die Strukturen und die Farben, in denen er sie aufsucht, frenetisch wie die Auflehnungen, die sie auslösen.
Seine Malerei ist reine Übertragung seines psychischen Seins, ist Werden seines Denkens in den Rhythmen der Explosionen und Deflagrationen von fiebriger Klarheit.
Und sie ist vor allem Malerei, die einem gesteigerten Gefühl für die Unsicherheit und das Instabile entspringt: Dem eigen, der ein klares Bewusstsein hat von der extremen Vorläufigkeit seiner Ichraumzeit im Abtreiben in jenes „ohne Anfang-ohne Ende", das sich dringlich in die Einheit harmonischer, asymmetrischer Formen aus Strukturenlinientropfenverläufen einprägt, die sich überlagern und überborden in Freiheit-Notwendigkeit.
Die Freiheit-Notwendigkeit seines Tuns zwischen zerfleischenden Ängsten und unbezwingbaren Delirien, sich unaufhörlich prüfend an der eigenen Innerlichkeit, als Maß einer emblematischen, ethischen Vorstellung.

In unsichtbaren
nicht mitteilbaren Ebenen
ohne Tage ohne Nächte
auch keine Stimme
in der endlosen Stille
jenseits der Grenzen
des unüberwindlichen Windes
in der Wellen-Schwärzung
des Überlichts.

Morterone, 1986

41. *Instabile confine*, 1986
42. *Naturans*, 1986 >





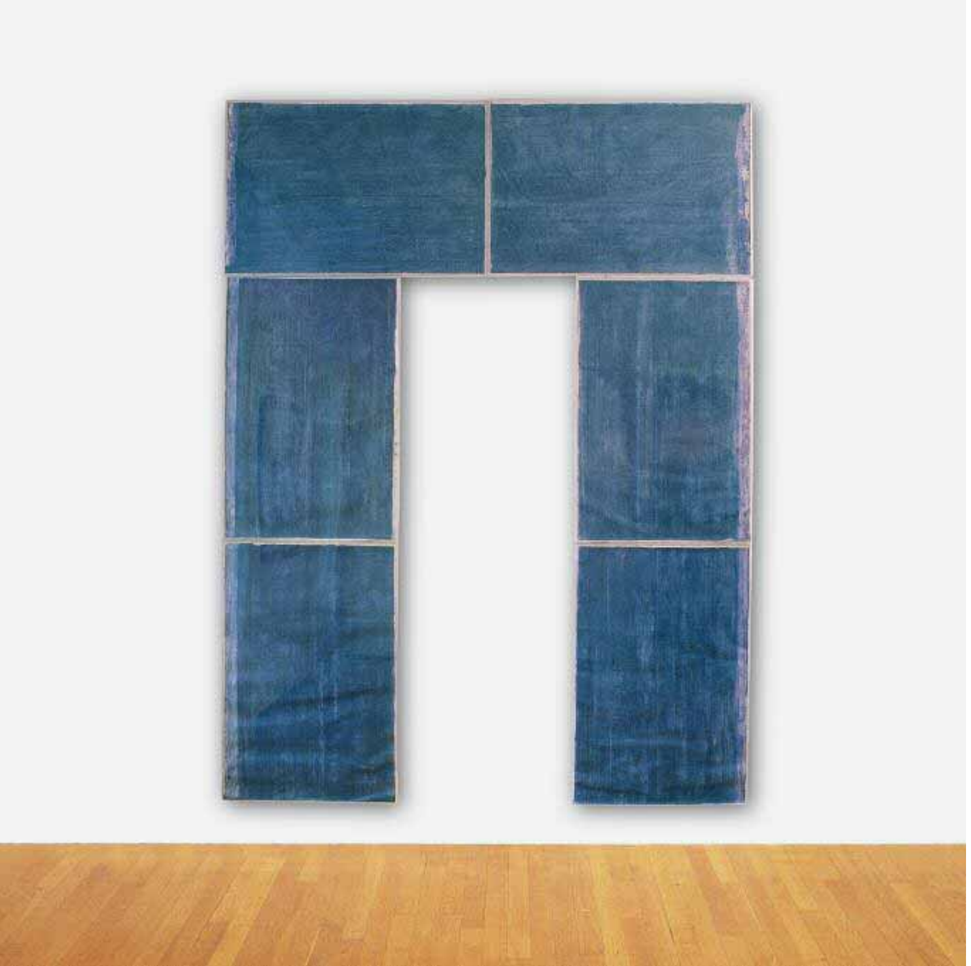
Carlo Invernizzi
Le coordinate neuroniche di Rodolfo Aricò e la sua pittura

I fili si tendono
si spezzano
sibilano in delirio.

Le coordinate neuroniche di Aricò: le sue visioni, le sue tensioni, le sue esplosioni, la sua pittura.
La sua psiche, intensissima di segreti cunicoli, risuona sempre di imperiose voci impellenti e intrasgredibili.
Nel pensare e nel fare egli media se stesso, anche a sua insaputa, costantemente teso oltre il limite ad ascoltare l'imprendibile con implacabile insoddisfazione.
Ma le sue radici intellettive affondano più di quelle di un eucalipto e impingono l'unità nel profondo che scruta senza evasioni.
I suoi telaiteledipinti sono semplici e complessi come lui è e indefiniti e misteriosi, segnati da rotte geometrie, da linee che li attraversano e si frangono, appaiono e spariscono per ancora riemergere - assoni dendriti sinapsi del suo cervello - con vive macchie e raggrumi che smarginano, cicatrici sempre schiuse lì a dire che l'indicibile degli archetipi sta oltre il confine.
La sua metafisica è, però, fenomenologica, irrequieta e palpitante come gli ioni di sodio e di potassio che sostanziano il suo pensiero nell'esprimerla, pulsante e vibrante come le trame e i colori che la individuano, frenetica come le insurrezioni che la scatenano.
La sua pittura è pura traslazione della sua psichicità, farsi del suo pensare in ritmi di esplosioni e deflagrazione di febbrile lucidità.
È, soprattutto, pittura che nasce da un esasperato senso della precarietà e dell'instabile, proprio di chi ha forte coscienza dell'estrema provvisorietà del suo lospaziotempo alla deriva nel "senza inizio-senza fine", che prepotentemente s'impronta nell'unità di armoniose asimmetriche forme di strutturelineesgocciolamenti che si sovrappongono e sbordano in libertànecessità.
La libertànecessità del suo operare tra maceranti angosce e indomabili deliri, continuamente verificandosi con la propria interiorità a misura di un'emblematica eticità.

In distese invisibili
non comunicabili
senza giorni senza notti
nè una voce
tra silenzi interminabili
di là dai confini
del vento invalicabile
nell'annero ondulo
sovraluminale.

Morterone, 1986



Claudio Cerritelli
Visionen des Unwägbaren

Brüchigkeit des Zentrums. Notwendigkeit, die Dimension der Farbe schon bei ihrem verschwenderischen Auftrag, ihrem konvulsivischen Fließen von den Wurzeln der Vision her einzudämmen, um jegliche Differenzierung innerhalb der unsicheren Grenzen der Malerei zu entwickeln.
Seit seinen ersten Anfängen gegen Ende der fünfziger Jahre verfolgt Rodolfo Aricò das Gefühl für die Form wie eine Teilhabe an der gefühlsmäßigen Lebensordnung, ein Sich-Ereignen des Zeichens, das die dunklen Gründe des schöpferischen Akts ermisst, Präsenz des Lichts im Schatten der Erinnerung und folglich Neugierde auf das innere Sein der Dinge. Der Wert der Bildlichkeit als Widerhall des Lebens hindert die Malerei nicht daran, sprachliches Bewusstsein zu sein in Übereinstimmung mit den Stimmungen der informellen Spuren; Ausgrabungsarbeit im unruhigen Gebiet des Wirklichen und gleichzeitig Befreiung von diesen Bezügen, um ihren eigenen Weg zu suchen: Unablässige Erforschung der Gegenstände der Welt, der Fundstücke und Fragmente, von denen die Vision lebt.
Es war unvermeidlich, dass sich der junge Aricò auseinandersetzte mit dem verworrenen Knäuel der Bildlichkeit - im Sinne der entsprechenden Strömungen der frühen sechziger Jahre verstanden als zunehmend sich verflüchtigende fließende Form um Figurengruppen und Räume, die vom unbegrenzten Kontrast zwischen Konstruktion und Zerfall geprägt sind.
„Possibilità di un'indagine" lautet der Titel einer Arbeit von 1960, die darauf verweist, dass die Energien der Malerei nicht quantifizierbar sind, sondern voller Widersprüche und Bewegungen, die sich jeder arroganten Definition entziehen. Was im Werk sichtbar wird, ist die Suche nach Beziehungen, die Verbindung von unterschiedlichen Strukturen, die Dynamik des Zeichens und der Farbe als symbiotische Elemente beim Versuch, die Figur im Raum zu verankern und zum Beziehungskern für einen neuen Sinn der Darstellung zu machen.
Im Rahmen dieser Bemühungen, die auftretenden Spannungen zu organisieren, bedient sich Aricò geometrischer Strukturen, die die Herausforderung mit der Oberfläche aufzunehmen vermögen. Diese ist als rhythmische Gliederung angelegt, als Aufbau von senkrechten Streifen, die auf den Entwurf eines Raumes verweisen, der andere Räume, andere Schwellen und andere Zeiten in sich enthält.
Zwischen 1963 und 1965 vollzieht sich ein tiefgreifender Wandel und das Kunstwerk wird als lyrischer, konstruktiver Ausdruck verstanden, der sich gemäß Prinzipien entfaltet, die in ihrem Innern unterschiedliche, häufig in offenem Kontrast zueinander stehende Stimuli enthalten, die weit entfernt sind von falschen Berührungspunkten und stilistischer Befriedung.
Für Aricò ist der kreative Impuls wichtiger als das Resultat; ist es wesentlicher, im entscheidenden Sich-Ereignen der Dinge zu stehen als sie von einem vorab eingenommenen Standpunkt aus zu analysieren. Entscheidender ist es also, sich in der Konfrontation mit den Problemen zu bewegen als sich der Unruhe zu entziehen, die der Prozess des Suchens zwangsläufig mit sich bringt, wenn er nicht leerer Zynismus der Ausdrucksmittel und bloßer Selbstzweck ist.
In diesem Sinne tendiert der Künstler - nach Roberto Sanesis Worten aus der Mitte der sechziger Jahre - dazu, „sich mit schlichter Rationalität auszudrücken. Oder richtiger: Von der Vernunft gefilterte Emotionalität".
An anderer Stelle schreibt der Kritiker über Aricòs künstlerischen Entwicklungsprozess: „Was mittlerweile zählt, ist der Rhythmus des Seins, ohne Anfang und ohne Ende, wie es in dem auf der 32. Biennale von Venedig gezeigten „Trittico dell'esistenza" offensichtlich wird, dessen Untertitel „Work in progress" den Sinn dieses neuen Suchens ausdrückt."
In diesem kreativen Prozess, in dem die Formen auf unterschiedliche Weise ihr Ausgreifen in den Raum wiederholen, lässt sich eine gegenüber der malerischen Logik äußerst kritische Arbeitsmethode erkennen. Es handelt sich um eine natürliche Konsequenz der Entstehungsrhythmen, die Aricò innerhalb des Umkreises des Werks festlegt, um sie dann aufzulösen durch die Farbe, die kriecht, überläuft, explodiert, um schließlich eine neue Strukturierung der Darstellung hervorzubringen.
Bei der Definition von simultanen Formen unterwirft sich das Erleben der Farbe niemals den Regeln des geometrischen Geistes, sondern tendiert dazu, von Fall zu Fall die möglichen Bedingungen dieser Beziehung zu erfinden. Zwischen dem gegliederten Raum und dem chromatischen Impuls entstehen Rhythmen, die denen des Lebens entsprechen, des ungehinderten Hinwanderns des Blicks, des harmonischen Einvernehmens mit der Beziehungswelt, die der Künstler vermittels der Zeitlichkeit der Unschuld erprobt.
Die in diesen Jahren offen eingestandene Bewunderung für Robert Delaunay ist der Beweis eines undogmatischen Empfindens für den verbindenden Wert des Lichts als Bestandteil der geometrischen Form. Der Künstler bevorzugt niemals den analytischen

46. *Porta*, 1980

Aspekt auf Kosten des emotionalen, zielt vielmehr auf einen kontinuierlichen Energieaustausch zwischen den ausgewählten Elementen, den gegenseitigen Zuordnungen zwischen Form und Farbe, der Strukturierung von Fülle und Leere, von Gegenwart und Abwesenheit.
Aricòs gedankliche Flexibilität, seine Verwurzelung in der Tiefe der malerischen Probleme, aus denen er die notwendige Spannung für seine räumlichen Erfindungen zieht, führt in seiner Imagination zu einer Darstellung des symbolischen Prozesses der Malerei in Form der „Pyramide". Ihr widmet er 1965 ein Werk, das sich als Synthese eines vollzogenen Prozesses und als Ankündigung einer neuen räumlichen Ordnung begreifen lässt.
In „Opus I" wird der Reflexionsprozess über die simultanen Formen um weitere symbolische Wertigkeiten angereichert: Die schwankende Überlagerung der gleichen, einem „O" ähnelnden Form (Verdoppelung des Kreises) breitet sich im Raum aus wie ein weißes Geräusch, das kaum von den Pinselstrichen gestört wird. Diese Expansion endet oben an drei waagerechten farbigen Streifen in Grün-Rot-Gelb, während von der Spitze der Pyramide an einer Kordel eine kleine Leinwand herabhängt, von gleicher Umrissform wie die gezeichneten und gemalten, vor denen sie jetzt dasteht wie eine Überschreitung der Oberfläche, wie ein malerisches Objekt, das sich außerhalb der zweidimensionalen Beschränkung der Malerei konkretisiert.
Diese Lösung stellt das erste Auftauchen des Malerei-Objekts dar im Sinne einer gemalten umrissenen Form, deren Ausrichtung und Neigung im Raum von Fall zu Fall den Anregungen der Umgebung entspricht, in die sie eingeordnet ist. Vieleckige und mit Öl auf Leinwand gemalte Elemente sind in Gestalt einer „Assonometria simultanea" (1966) an einer großen Wand angebracht, und aus vieleckigen und gemalten Elementen bestehen die zwischen 1967 und 1969 entstandenen assonometrischen Strukturen. Es handelt sich um anormale Felder der Geometrie, die virtuelle Zuverlässigkeit suggerieren, um dreidimensionale optische Täuschungen, die hervorgehen aus einer präzisen Strukturierung der Oberfläche, verstanden als objektives Ineinandergreifen von nebeneinanderstehenden Formen, die einander konsequent bedingen.
Dies ist eine entscheidende Phase des räumlichen Denkens Aricòs, eine Auseinandersetzung mit der gegenständlichen Dimension der Farbe, die dazu führt, dass sich die Form des Werks hinausprojiziert über die Grenzen ihres eigenen vorgegebenen Bereichs, ihre nachprüfbare spezifische räumliche Dimension.
Die Betonung der perspektivischen Züge vermittelt den vieleckigen Oberflächen große Energie und Präsenz auf den Wänden, wodurch der spezifische Charakter des chromatischen Körpers als Zentrum dynamischer Aktivierung des Raumes, in dem er sich befindet, unterstrichen wird. Wie ein Magnet zieht er soviel Leere wie möglich an; besser gesagt, beherrscht den Raum der Wände bis zu ihrer größtmöglichen und notwendigen Ausdehnung.
Bei diesen Bemühungen, den Raum innerhalb der gemalten Oberfläche zu erweitern, um ihn über diesen Punkt hinauszutreiben, ohne den Punkt selbst aufzugeben, tritt Aricò in einen Dialog mit der Kultur der Primärformen und den neuen Darstellungsformen der Minimal Art: Ausschließlich große geometrische Formen, konzeptuell autonom und fern von subjektiven Emotionen.
Die sensorische Komponente der Farbe, die malerische Sensibilität und die emotionale Einbeziehung des Raumes sind - ohne Übertreibungen und unter größtmöglicher Ausschaltung der subjektiven und psychologischen Implikationen - entscheidende Voraussetzungen für Aricòs intellektuelles Konzept.
Es sind die Anregungen der historischen Avantgarden, des Konstruktivismus und Suprematismus mit ihrer reinen Sensibilität, die die Richtung weisen; vor allem aber ist es das Vorbild Kazimir Malevič, dem der Maler 1967 ein emblematisches Werk zum Thema „L'oggetto non-oggetto" widmet. In dieser Phase überlagert das Konzept der Fläche jede Rückgewinnung perspektivischer Einheit, da die Malerei die Konstruktion eines Raumes darstellt, der durch den Abgrund treibt; ein autonomes und unabhängiges System, das sich durch die Zeit und den unendlichen Raum bewegt, eine objektive Ausdruckssprache, deren Bezüge im nicht-objektiven Bereich liegen.
Innerhalb dieses unendlichen Raumes befreit sich die Malerei von den Fesseln der Dinge und wird selbst zum Instrument, das die Vormachtstellung der Farbe als Mittel zur Erkenntnis des Raumes unterstreicht, insofern sie die Synthese aller vorstellbaren Räume darstellt.

Zu Beginn der Sechziger wurde die Auseinandersetzung mit den Grenzen der Perspektive für Aricò zum symbolischen Raum, um sich den Widersprüchen des Sichtbaren zu stellen, der Dialektik zwischen der strukturellen Definition der Oberfläche und der unwägbaren Präsenz der Farbe.
Der Geist der Malerei wendet sich voller Natürlichkeit an die Vergangenheit, die Ursprünge des Quattrocento, an die Idee der Perspektive als Entwurf und Erfindung eines Raums, zugleich Ausdruck des rationalen Denkens und der emotionalen Spannung des Lichts, der luftigen und hauchdünnen Farbe, die den Umkreis des Werks und seine Beziehung zur Umgebung einhüllt.
Einige Arbeiten von 1970 bezeugen die Konzentration des Künstlers auf die Geschichte. Die Aktualität des Malens ist ihre endlose Fortsetzung, die sich zur Gegenwart hin erweiternde Resonanz, die vom Wunsch getrieben ist, Differenz, Autonomie und Möglichkeit einer neuen Wegrichtung zu erfassen.

Die Figur des Bogens („Arco A e Arco B") markiert einen zeitlichen Übergang zwischen Vergangenheit und Gegenwart, aber auch die Schwelle zur Zukunft durch die Überwindung der Kontemplation des Raumes im Schwung einer neuen geistigen Bewegung, die innerhalb des Werkes angesiedelt ist, aber vor allem jenseits seiner Grenzen. Die Utopie eines „Hauses" aus zusammenmontierten Platten stellt den Traum eines geistigen Raumes dar, in dem die Beziehungen zwischen den Dingen geläutert sind durch das Primärgefühl des Machens als Fundament des Seins.
Zwischen dem dreidimensionalen Projekt des Hauses und seiner zweidimensionalen Lösung klafft kein Riss, was zählt, ist das Bild der „Casa prima" (1970-72) als Ort des Denkens; mit anderen Worten, der Raum der Malerei als Synthese aller Erfahrungen, die sich innerhalb ihrer physischen Grenzen ereignen können.
Gewiss ist die Liebe zur Perspektive nicht nur das Symptom einer wiedergefundenen Kunstgeschichte mit ihren Meistern, etwa in „Prospettiva per Paolo Uccello" (1970), sondern vor allem die Eroberung eines Raumes, in dem die Tiefe der Farbe, die Dichte des Pigments und der darüber hängende dunkle Schleier aus Licht visionäre Ausblicke sind, die über die Definition des Gegenstands Malerei hinausgehen.
Das Gefühl der Perspektive ist also ein Mittel und nicht Zweck der malerischen Operation, es ist das Instrument zur Aktivierung der Farbe, das Aricò nie kalkuliert einsetzt, auch wenn er die Kontrolle über die technischen Entscheidungen behält, die das verschiedentliche Aufsprühen der Farbe auf die Leinwand beeinflussen.
„Es ist mir unmöglich" - schrieb der Künstler 1974 - „das Verhalten der ineinander verfließenden Flecken vorherzusehen, aber diese letzte und entscheidende Phase enthält die ganze Unwägbarkeit und Ungewissheit, an denen mir wegen eines gerade durch seine Irrationalität notwendigen Faktors liegt."
Diese Beobachtung gewinnt noch größeres Gewicht, wenn man bedenkt, dass sie genau in die Zeit der Werke fällt, die im Laufe des Entwicklungsprozesses des Künstlers den stärksten Projektcharakter aufweisen; Werke, bei denen die Einwirkung der Pigmente auf die Leinwand scheinbar mit einem Minimum an Zufälligkeit und Abweichung von den grundsätzlichen Regeln der malerischen Sprache erfolgt.
Auch in seinem Rückgriff auf das Konzept der Geometrie, das die Werke der siebziger Jahre souverän beherrscht, beharrt Aricò auf der Freiheit des Handelns dergestalt, dass er der geometrisch-konstruktiven Methode die Funktion zugesteht, den größtmöglichen Widerspruch in sich aufzunehmen. „Es geht darum, die Geometrie in einem mehrdimensionalen Raum einer zweidimensionalen Fläche zu vergessen, wo in einer aktiven Dynamik vielfältiger Perzeption eine Vielzahl von visuellen Feuern nebeneinander stehen. (...) Mit einfacheren Worten, der zufällige Regen der Malerei tritt in ein widersprüchliches Verhältnis innerhalb der geometrischen Grenze des Untergrunds." Diese letzte Bemerkung bieten einen bedeutsamen Schlüssel zum Verständnis des Werts der Farbe, die auf die Leinwand regnet, ohne einer Logik des Malens zu gehorchen, ja, sich vielmehr von jedem methodologischen Vorwand entfernt, der die physische Dimension der malerischen Erfahrung einschränken könnte.
Die Zweideutigkeit und die visuellen Beeinflussungen, die aus den inneren Widersprüchen der Farbe entspringen, entwickeln sich in einer Serie namens „Area", die der Suche nach der Licht-Farbe gewidmet ist als einem Ereignis, das die spezifischen Eigenheiten der Pigmente freisetzt.
Auf diesen vieleckigen Oberflächen wird die einhüllende Natur der chromatischen Dominanten - von Violett bis Schwarz, von Rosa bis Blau - sichtbar, als handelte es sich um eine gegenseitige Beeinflussung, die von der Leinwand auf die Umgebung übergreift, in der das Werk hängt, atmet und versinkt mit seiner ganzen sensorischen Macht der Farbe.
Die unterschiedliche Konsistenz des Pigments bedingt die notwendige Zeit, um die innere Dimension der Oberfläche und die Art, wie sie zutage tritt, wahrnehmen zu können: Von leichtem pulverartigem Auftrag der Materie bis zu weiten Zonen, in denen das anormale und unvorhersehbare Spiel der Flecken Spuren und Schatten auf der Leinwand hinterlässt. Aricòs Malerei ist nie als analytische Disziplin konzipiert, und das ist auch dann der Fall, wenn seine Vorgehensweise die Annullierung jeglichen metaphorischen Bezugs zu betonen scheint.
In diesem Sinne sind die Tendenzen, die zu Beginn der siebziger Jahre als „pittura-pittura", „nuova-pittura" oder „pittura analitica" bezeichnet wurden, für die Geschichte dieses Malers irrelevant. Sie finden höchstens Niederschlag in der Betonung des absoluten Charakters der Farbe, verstanden als Körper-Geist-Einheit, gleichzeitige Aktion sensorischer und geistiger Werte, Disziplin des Unwägbaren und damit Kunst, die mit Hilfe der Energie des chromatischen Gefühls die logische Vision zu durchbrechen versucht.
In den großformatigen Werken gewinnt der visionäre Charakter der Farbe eine solche Verführungskraft, dass die Funktion der Projekte, Vorstudien und Arbeitsnotizen ein Ideenarchiv bilden, das die Realisierung des Werks mit Hilfe eines intensiven räumlichen Eindrucks auflöst, wie ihn nur die tatsächliche Dimension des Ortes auszustrahlen vermag.
Es gibt keinen vorausgedachten Raum, der nicht positiv aufgehoben würde dadurch, dass er Ort der Malerei wird, Element an der Wand, Körper in der Umgebung, System von Ebenen in direktem Zwiegespräch mit der Architektur.
Von den großflächigen Wänden, die „Area/Prospettiva" (1972) oder „Dissonanza" (1973) aufnehmen, führt die Entwicklung über „Contaminante" (1974) bis zu den herrlichen



„Scena di Ravenna" (1978) und „Scena di Mantova" (1980), wo sich die messbaren Formen der Architektur gegen die Wahrnehmung des Unendlichen öffnen.
In diesen Werken versucht Aricò „die Malerei in einer Ausdehnung von disziplinärer Unbestimmtheit zu erweitern. Eine Inszenierung der malerischen Szene, um das Gefühl wieder auftauchen zu lassen", wie der Künstler 1985 anlässlich der „Scena di Ravenna" bemerkt. „Gefühl und Erstaunen des Erlebten, eine Materialisierung der pulsierenden Erinnerung in einer optischen Vision mit unterschiedlicher Tiefe der zeitlichen Felder"
Wenn es zutrifft, dass die Szene eine Konstruktion voraussetzt, konzipiert Aricò die Farbe als Freiheit der Bewegung innerhalb des grundlegenden Schemas seiner Struktur; er erfindet dabei von Fall zu Fall die möglichen Bezüge zum definierten Gebiet der Darstellung, das als Summe aller seiner möglichen Bezüge verstanden ist.
Die Anspielungen auf die Architektur werden in seiner Manier und seinen Täuschungen niemals rhetorisch eingesetzt, es handelt sich vielmehr um eine natürliche Berufung, sich mit den Modellen des klassischen Raums auseinanderzusetzen; eine ideale Verbindung, um die Idee von Abstraktion durch die Symbole der klassischen Darstellung zu bestätigen.
In noch weitergehendem Sinn sind die von Aricò gemalten konstruktiven Darstellungen durch die intellektuelle Notwendigkeit bedingt, den geeignetsten Projektbereich zu definieren, um auszudrücken, was Gianni Contessi als Maß der Erfindung definiert hat.
Tatsächlich sind die architektonischen Vorgaben, die symbolischen und konkreten Figuren, die Bögen, Giebel, Tympanons, Architrave und sonstigen strukturellen Archetypen nichts anderes als Vorwände, um die Malerei und ihre Fähigkeit in Szene zu setzen, woanders zu sein, obwohl sie sich mit absoluter Präzision in jenem Raum und jener Zeit befindet.
Innerhalb des festgeschriebenen Rahmens der Szene erträumt die Malerei ihre eigene ideale Grenzüberschreitung, da die Metapher der „Architekturmalerei" der geeignetste Ort ist, um die Identität von Farbe-Licht zu suchen. In diesem Sinne lockert der Künstler die Beziehungen zur Realität, um sich der Szene des Irrealen anzunähern, jener visionären Schwelle, die jegliches perspektivische Spiel, jegliche Illusion durcheinanderbringt, den zur Verfügung stehenden Raum harmonisch ausmessen und lösen zu können.
Harmonie und Disharmonie, Reinheit und Ansteckung, Regel und Anomalie, Ordnung und Regellosigkeit - diese Dialektik zwingt die Elemente der Malerei zu einem unerträglichen Rhythmus, einer radikalen Nutzung des Raumes und einem Eindruck von chromatischer Unschärfe; ein immer instabiles Gleichgewicht zwischen entgegengesetzten Spannungen.
Die Figur des Künstlers als Visionär überrascht immer wieder den Betrachter, der sich hineingezogen sieht in die fiktive Perspektive der Malerei, die geometrische Schwelle des Blicks, angesichts eines illusionären Projekts eines verzauberten Raumes, frei von Unruhe, im sicheren Bewusstsein der offenbarten Erkenntnis. Auf der anderen Seite stellt Aricò lieber die Unvorhersehbarkeit des Bildes in Rechnung, hat eine ausgesprochene Vorliebe für die sublime Unvollkommenheit - so der Titel einer Arbeit von 1979; eine Vorliebe für alles, was die vorhersehbare Frontalität des Raums überwindet und den Blick über die gemalte Oberfläche hinaus lenkt.
„Die Korrekturen und Verbesserungen, denen das proportionierte Gewebe der Gesamtstruktur unterworfen ist", so Francesco Bartoli über die „Scena di Mantova", „strahlen vorwärtsdrängende Spannungen aus: Die Formen drängen, erdrücken aus der Nähe, dominieren. Ein ganzes geistiges Konzept der minimalsten Verschiebungen, die auf die Virtualität von Linie und Farbe und die malerische Energie einwirken und den Betrachter blenden".
In diesem Impuls, der aus den Umrissen der frontalen Konstruktion ausbricht, löst sich die Unversehrtheit der Architekturmetapher auf; der gemalte Raum, mit anderen Worten: Die Ganzheit der in magischer Spannung einander überlagernden Oberflächen erweist sich als funktional für den kosmischen Sinn, den Aricò verfolgt - durch die Qualität der Farben, die Leichtigkeit des Lichts, jene mittlere Position zwischen dem körperlichen Gewicht der Erde und dem atmosphärischen Hauch des Himmels.

Nach der Neu-Erfindung des Architekturmythos führt Aricò die Malerei in ihr eigenes Zentrum zurück, zu den inneren Vibrationen des eigenen optischen Feuers; er konzentriert sich auf die spezifischen Möglichkeiten der Farben, auf der Oberfläche als pulsierendes Herz der Darstellung zu wirken. In dieser „Besessenheit, sich an den Abgrund, den Rand der Leere zu stellen", wie Gino Baratta es nennt, findet Aricò zu Beginn der achtziger Jahre zur Malerei auf der Leinwand zurück und entwickelt innerhalb seiner geliebten Grenzen den Sinn eines neuen visionären Impulses.
Ohne zu der Stimmung des vergangenen Jahrzehnts in Widerspruch zu treten, spielen die malerischen Kodizes wieder eine absolute Rolle, entwickeln präzise Grammatiken, angesichts derer die Farbe die Grenzen überschreitet, ausfasert, ihre Entstehung betont und keine anderen Beziehungen darbietet als solche, die die Darstellung im Gleichgewicht halten.
Der Begriff des „anormalen Raums" dominiert die Konstruktionsprinzipien und der Verweis darauf in einigen Arbeiten aus den frühen Achtzigern bedeutet, dass die Umrisslinie der Oberfläche immer unregelmäßiger wird, sich von den architektonischen Regeln entfernt und dem Gefühl eines sich wandelnden, instabilen, unruhigen Raum entspringt.
Der Künstler entwickelt ein immer größeres Interesse für die zerrüttete Form der Darstellung, ihr Auseinanderfallen in einer dichten Struktur von Zeichen, die treibende

XV. Deson-Zaks Gallery, Chicago, 1969

Kraft der nicht im üblichen Verhältnis zur Struktur des Werks stehenden Farbe, die konstante Variation der Umrissprofile, das Wegrutschen auf der Wand durch veränderliche Gleichgewichtspunkte.
Der Projektcharakter dieses Auseinandersetzungsprozesses erzwingt eine Richtungsänderung bei den Ausdrucksintentionen, eine komplexere Orientierung also, offen für Experimente mit der Oberfläche und dem Geschmack der chromatischen Felder, von hauchdünnen Licht-Velaturen bis zu einander überlagernden Schichten, die am Rand offenbar werden.
Die Verlagerung der Aufmerksamkeit vom Zentrum an die Ränder bedeutet nicht nur eine Aufwertung des gesamten Raumes, innerhalb dessen das Werk sich befindet, sondern auch eine äußerste Verstärkung dessen, was unter der Oberfläche ist, die Ablagerungszeit der Pigmente, dessen, was die Farbschichten verraten und was sichtbare Bedeutung gewinnt. Die Entscheidung, die Ränder der Oberflächen atmen zu lassen, ist eine malerische Entscheidung, die Aricò bereits in einigen Werken der sechziger und siebziger Jahre getroffen hat; jetzt wird es zu einer inneren Notwendigkeit für den Bildkörper und die mehrdeutigen Spannungen zwischen Innen und Außen. Sichtbar wird dies sowohl an den Spuren, die an den vertikalen Rändern der Leinwand hervortreten, wie an den Fällen von Dripping, das von oben leicht herunterläuft bis zum unteren Rand der Oberfläche.
Die Suche nach Anomalien und das Lob der irregulären Form führten Aricò dazu, den Raum „Oltre il limite" zu schaffen, so der Titel einer Werkserie von 1983, der einen entscheidenden praktisch-theoretischen Übergang darstellt, die Synthese des Reflexionsprozesses, durch den die Malerei sich bewusst ist, im Raum zu agieren wie eine unwahrscheinliche Disziplin, unstete Ausübung, weit aufgerissener unruhiger Blick über eine Weite ohne Bezugspunkte.
Oltre bedeutet Jenseits, das in der Wahrnehmung des Betrachters entsteht, der vor und nicht jenseits des Werks steht; also der Versuch, ausgehend von dem konkreten und sichtbaren einen anderen Raum zu erzeugen. Es ist der Ehrgeiz, die Malerei an die Schwelle des Subjekts zu tragen, das betrachtet und gleichzeitig innerhalb wie außerhalb der Grenzen des Werks träumt. Es handelt sich um einen Schlüsselbegriff für alle Gefährten, mit denen Aricò die unsagbare Kunst des Malens als Befragung der Formen und der unendlichen Valeurs von Licht-Farbe teilt.
Die Augen des Künstlers sind in die klingende Dunkelheit des Lichts versenkt, verlieren sich im unterschiedslosen Fluss des Gestus, sind hineingezogen in das unvorhersehbare Geflecht des Zeichens, schwanken über und unter dem unterschiedslosen Farbschleier hin und her.
Voller Konzentration auf die spezifischen Mittel der Malerei, auf die Verführungskraft des Monochromen, auf die zwischen Traum des Schattens und Licht schwebenden chromatischen Temperaturen erprobt Aricò Beziehungen zwischen Farbe und Zeichen, indem er Papier auf die Leinwand klebt und übermalt, bis ein dichter Fluss gegenseitiger Beeinflussung entsteht. Er setzt sich immer mit dem aus dem Lot geratenen Körper der Malerei auseinander, ohne auf formalem Niveau den Anspruch auf Perfektion zu erheben; lieber lässt er sich von den Ausdrucksrhythmen anstecken, nimmt einerseits entschiedene Schnitte in die Leinwand vor und bedient sich andererseits der verführerischen Verwendung des Zeichens im Verhältnis zur Transparenz der Farbe und den schwankenden Modulationen ihrer Energie.
Es entsteht ein Werkzyklus namens „Instabile confine", die Idee eines unfassbaren und trotzdem in all seinen komplexen Entstehungsphasen sichtbaren Raumes; eines tiefen und beunruhigenden Raumes, der die innere Struktur der Darstellung sichtbar macht. Diese wird mehrdeutig von Lichtspuren beschworen und hervorgebracht von einer Farbe, die mit Schichtbildung und Transparenz, mit Überlagerung und Zerfall von Feldern spielt.
Der unregelmäßige Umriss der Leinwand als Problem räumlicher Intensität der Malerei ist ein spezifisches Phänomen von Aricòs Ausdruckssprache. In diesen Jahren übernimmt sie von neuem eine entfremdende Rolle sowohl für die Farbe, die sich frei darin bewegt, als auch für die Zeichen, die das Bild strukturieren und gleichzeitig jede geometrische Voraussetzung negieren. Man braucht nur die dichten und nahezu unsichtbaren Kratzer zu sehen, die die Oberfläche und den Verlauf der Linien streifen, um die Regeln und die Überschreitungen zu verstehen, die Aricò kontrolliert, aber auch zu vergessen bereit ist, um den Fortgang der Malerei nicht zu hemmen.
Das Lob der Farbe als innere Temperatur und unangefochtene Energie, die auf der Wand ihre Wirkung entfalten, ist an der produktiven Funktion der Farbwahl ablesbar: Vom ausstrahlenden Feuer des Rot bis zur tiefen Meditation des Schwarz-Blau, vom himmlischen Filter des Hellblau bis zu seiner kalten, im Leeren schwebenden Flamme.
Angesichts all dieser instabilen Grenzen stellt die Entscheidung, die Wahrnehmung an einem exakten Punkt der Wand aus dem Gleichgewicht zu bringen, beinahe ein Mittel dar, sich in die Farbe zu versetzen, sie nicht als analytischen Raum darzustellen, sondern als vorläufiges Fragment der Existenz, als etwas, was durch die perfekten Symmetrien, die schrägen Ränder, die irregulären Rundungen pulsiert und atmet.
„Es ist eine Besonderheit dieser Bilder", so die Beobachtung Giovanni Maria Accames, „dass sie einen Eindruck von ständigem Fließen, von Verwandlung vermitteln, die nicht vergisst, sondern kontinuierlich regeneriert. Die Präsenz ist durchaus nicht statisch, sondern Fähigkeit, sich jedes Mal zu ereignen, ohne sich zu wiederholen. Gleichzeitiges Vorgehen in beide Richtungen: Die eigenen Ursprünge und die eigene Konkretheit."

XVI. *Prospettiva generale*, 1970



Der langsame Fluss der Farbe steht neben der Schnelligkeit der Zeichen, die die Materie ritzen, den Körper der Malerei schänden, seine Missverhältnisse hervorheben und den Anblick über sich selbst hinaustreiben. Die Stabilität der linearen Strukturen genügt nicht, um das Delirium der Schrägen zu bremsen, jegliche wagerechte Spannung hat Teil am Strudel des malerischen Denkens, das über sich selbst hinschwankt, bis es den Blick vertieft ins Innere der Farbkrümel, Schichten, Risse und unendlichen Ereignisse, die der Materie zustoßen.
Die Verwinkelung der Umrisse erzeugt die für die neue visuelle Ordnung erforderlichen Verschiebungen, die Aricò ohne jeden methodischen Anspruch ausmisst; der Künstler ist ganz im Gegenteil stärker an den Momenten von Unverantwortlichkeit interessiert als an einer Überprüfung der aufeinanderfolgenden unterschiedlichen Möglichkeiten, Farbe zu behandeln. Unförmige Figuren entstehen im Innern von Strukturen, die mit der hartnäckigen Besessenheit gemalt sind, den Formsinn zu verkehren; Reste und Bruchstücke verbinden sich, um die Zentralität des malerischen Körpers zu zersetzen und ein verlorenes Bruchstück daraus zu machen, Teil einer zerbrochenen Symmetrie, vorläufiges Ereignis eines Sinnes, der sich nicht begrenzen lässt.
Im unwegsamen Gelände der Darstellung verfolgt die Malerei den Staub der Zeit, die Asche der glücklichen Zeiten, die Gewalt des Machens und Zerstörens und das beklemmende Gemisch der Tage, die nötig sind, um das Werk zu Ende zu bringen.
Aber gibt es ein Ende, eine Lösung, ein Gefühl der Zufriedenheit mit der unternommenen Reise? Aricò hat sich nie dieser Illusion hingegeben, hat immer die Garantien abgelehnt, die sich den guten Manieren der Ausdruckssprache verdanken, hat der Bedeutung der Dinge misstraut, die sich in seinem Atelier angesichts der Werke und ihres gegenseitigen Interagierens herausbildete.
Voller Misstrauen gegenüber der beschreibenden Kunst, die in einer Darstellung der Welt befangen ist, die von der Welt selbst nicht zu sprechen vermag, versteht Aricò das Engagement des Künstlers als Teilhabe am Konflikt der Ausdruckssprache, als Umformung ihrer Mittel zugunsten einer Komplexität des Vielfältigen, einer Mehrdeutigkeit des Sichtbaren, eines visionären Charakters, der aus der vollständigen Beherrschung der logischen Strukturen des Zeichens und der Farbe hervorgeht.
Was für Aricò zählt, ist eine pulsierende Kunst; ein Denken, das die eigene Besessenheit nicht auf dem Altar des ästhetischen Konformismus opfert; eine ethische Verpflichtung, die über die Einzelinteressen hinausgeht und einen harmonischen Entstehungsprozess der Ideen schafft; eine Auseinandersetzung zwischen den schöpferischen Differenzen; eine Liebe zu den Formen des Widerspruchs, ohne Vorurteile und mit einer tiefen Bereitschaft, den andern zuzuhören.

Es ist kein Zufall, dass Aricò in einem im Februar 1990 erschienenen Gespräch mit Mauro Panzera über die Unsicherheit der Zukunft als konfliktgeladener Ort der Vernunft reflektiert und über die Widersprüche spricht, die notwendig sind, um das Erstaunen des Seins - wenn nötig, auch gnadenlos - zu offenbaren. „Die Vernunft liegt vielleicht ganz in diesem Pulsieren", bekennt der Künstler, „in diesem Erleben des Sinns des Lebens, des Seins und der Vernichtung. Mit anderen Worten, gleichzeitig die Energie der Gegensätze zu leben."

Die Existenz der Farbe als gleichzeitige Präsenz unterschiedlicher Techniken verweist auf eine ununterbrochene Verlagerung von Ebenen, Materie und Zeichen innerhalb des konstruktiven Aufbaus der Form, die zwischen äußerster Verflüchtigung und konkreter Berührbarkeit des Untergrunds schwankt und dabei wiederholt eine für das zeitgenössische poetische Universum grundlegende Kategorie streift, nämlich die Zweideutigkeit.
Bei Aricò ist diese Kategorie ein totales Gefühl, das zwischen ästhetischen Notwendigkeiten und emotionalen Impulsen schwankt, ohne dass der Betrachter je die unsichere Grenze zwischen beiden fixieren könnte, sondern immer nur das Endergebnis ihrer gleichzeitigen Präsenz, nämlich die Intensität, mit der sie zum malerischen Körper werden.
Oder mit den Worten des Künstlers, der in einem Brief an Marco Lorenzelli anlässlich einer Ausstellung im Jahr 1993 bekennt: „Ich lasse es zu, dass diese Elemente schwimmen, Konflikte produzieren und widersprüchlich sind bis an die Grenze des Missverständlichen. Hauptsache, sie bringen mögliche Momente von Leben, Wahrheit und Existenz an die Oberfläche."
Es ist eine körperlich malerische Wahrheit, die Aricò im unruhigen Zusammenzucken der Formen fixiert, ein umfassendes gedankliches Konzept, das die künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten als grenzenlos begreift und ihnen zutraut, die Leere zu füllen, das Fehlen von sicheren Perspektiven zu überwinden und die feststehenden Erkenntnis-Dogmen in einem kontinuierlichen Zerfall der Bedeutung, in der Schwebe zwischen Imagination und Rationalität zu zerstören.
Die Farbe des räumlichen Rätsels ist unwägbar und nichts, was sich ein für alle Mal messen ließe; es ist ein in der Luft zitterndes Licht, eine ununterbrochene Qual, eine Annäherung an die Abgründe der Welt, ohne sich je mit den provisorischen Resultaten des Werks zufrieden zu geben.
In seinen Bemühungen, die Tiefe des Blau oder die sonnenhaften Transparenzen des Orange auszuloten, verliert der Künstler nicht den Kontakt zu den unregelmäßigen Formen des Trapezes oder des Vielecks, zu den schräg verwinkelten Umrisslinien, zum

Verlust des Zentrums, der nie ein Problem dargestellt hat: Basiert sein Blick doch auf dem Fehlen von explizitem Sinn, auf dem Schiffbruch der Farben im Innern der eigenen Vibrationen. Der einzige Sinn ist der Sinn der Malerei, ein Rettungsmittel, das die eigenen Kräfte nutzt, um seine totale Präsenz unter Beweis zu stellen mit Hilfe der Mechanismen des Werks, der Motive und Stimmungen des Schaffensprozesses, der Utopien und des Versagens der Ausdruckssprache.
Aricòs Ausdruckssprache ist poetisch und nähert sich der Erfahrung des Seins in einem Prozess, der sich über den Abgründen der Farbe und im instabilen Gleichgewicht der Formen entfaltet, die sich gleichzeitig offenbaren und verstecken und die schichtweise Überlagerung der Materie wie ihr Verschmelzen in einer einzigen Verzauberung aufzeigen.
Die Werke aus der ersten Hälfte der neunziger Jahre sind tiefere Ausdrücke der früheren Sehnsüchte, der Herrschaft des Unbekannten entrissene Spuren, Experimente nicht im Sinne technischer Neuheit, sondern erweiterter malerischer Sinne. Sie werden von magischen Pulsionen durchzogen, sind Ausdehnungen der Leere im Innern des Vollen und nehmen die herben und schmerzlichen Töne der Dunkelheit an, vermögen aber auch ein himmlisches Licht hervorzurufen. Rätsel und Geheimnis sind für Aricò keine surrealen Kategorien, sondern verbinden sich mit dem Gefühl der Ungreifbarkeit, mit dem sich der Künstler vermittels der Sichtbarkeit des künstlerischen Raumes auseinandersetzt, je nach den Facetten und Einfallswinkeln, die zu unterschiedlichen Erscheinungsformen des Lichts führen.
Im Zyklus „Sere" (1997) unternimmt die Farbe eine Reise in die Nacht, in die magische Atmosphäre der Dunkelheit; zugleich herrscht eine nicht zu unterdrückende Spannung, die im Gegensatz von Kenntnis der Welt und Erscheinungen der unbekannten Kräfte, die sie durchlaufen, zum Ausdruck kommt. Es handelt sich um große, nicht auf Rahmen gespannte Leinwände, die ganz in die Farbe getaucht wurden, um auf diese Weise verschiedenartige Erscheinungsformen von Schatten zu erzielen, kaum wahrnehmbares Abendlicht, verschattete Wege der Erinnerung, unergründliche Gespenster, die in der Nachtluft herumspuken. Ohne den geringsten Naturalismus kommt hier nur die Natur der Farbe zum Ausdruck, Farbe als geheimnisvolle, zerstörerische, unvergleichliche Präsenz.
Dabei kommt einem in den Sinn, was Aricò in diesen Jahren in seinen Ausführungen über die großen Maler aller Zeiten, über die Konzentrierung der Seelenkräfte auf die malerische Vision geschrieben hat.
„Das also ist der Mensch, der in der Dämmerung träumt, sagte er sich, der Wanderer, der sich in der Dunkelheit allein auf den Weg macht zum Zentrum des Ichs und der Welt, damit alle Dinge, die ihm durch die Seele gehen, Sinn und Seele bekommen. Dies dachte Herr Reynolds angesichts von Rembrandts Gemälden, die er in der Tiefe seiner visionären Erinnerung verbarg. Er hatte diese Bilder immer geliebt und bewundert. Schon lange hatten diese Liebe und Bewunderung in seiner Seele geherrscht, und jetzt spornten sie ihn an, verletzten und zerrissen ihn und verurteilten ihn wegen seiner Unzulänglichkeit. Reynolds hatte nicht die Kraft, um diese Dämmerung auszuhalten. Die Finsternis der Welt war nicht sein Fall: Der ungewissen und unsicheren Natur der Seele nachspüren, in die gefährliche Tiefe ihrer verschlungenen Mäander vorzudringen, die Wahl zwischen dieser Vielzahl von raschen und geheimnisvollen Emotionen, das sind Dinge, die von der Welt wegführen, sagte er sich. Es macht die gemeinen Sterblichen zu Propheten und verwandelt den sinnlosen Gang des Lebens in das majestätische und feierliche Schreiten des großen Geheimnisses der Schöpfung..."
Es handelt sich um Bilder, die genau die Art wiederspiegeln, wie Aricò am Rand der Offenbarungen und Reflexionen wandelt, die ihn in Verbindung bringen zu den großen freien Geistern; mit seinen eigenen Worten: „Es ist eine Dämmerung, in die man mutig eintauchen muss, um verschüttete Gedanken ans Licht zu bringen und dem pulsierenden Rhythmus der Seele zu lauschen."
Der ontologische Wert der Dämmerung wird zum Fundament der Malerei, zum Drang, die Dunkelheit der Sinne auszuloten, die den Künstler in der Welt leiten; ein Mensch unterwegs ohne Richtung „in der Stille des hereinbrechenden Abends zwischen den Bäumen", in pausenloser Betrachtung „jener Dämmerung, die der herrliche Quell seiner Schöpfung war, aber auch seine furchtbare Qual."
Zu diesem „Lob des Abends" gehören auch die malerischen Entscheidungen, die der Künstler trifft, um „in die finstere Höhle seiner fernsten Wahrnehmungen hinabzusteigen". Dies ist der Grund, warum die Lichter von einer Seite der Oberfläche zur andern durchschimmern, wie zweidimensionale Ausdehnungen der Tiefe, die die Leinwand insgesamt einhüllt. Sie schweben im Raum, hängen an unsichtbaren Fäden von der Decke, kräuseln und verwandeln sich, sind durchtränkt von Farbe und Erinnerung, von strahlender Dunkelheit und leuchtenden Feuern. Durch das Vorbeigehen des Betrachters geraten die Leinwände in leichte Bewegung und es reicht schon ein Atemhauch, um die Schwere und Leichtigkeit dieses räumlichen Wunders zu spüren.
Mit dieser Lösung trägt Aricò der Art Rechnung, mit der die Farbe auf der Oberfläche Kraft gewinnt. War es in der Vergangenheit die vieleckige Umrissgestaltung, die die Grenzüberschreitung des Werks über die konventionelle Form nahelegte, so ist es jetzt der fehlende Spannrahmen, der die Malerei im Raum schweben lässt, jenseits der kanonischen Strenge der Oberfläche, ohne die geringsten Zugeständnisse an die Rhetorik der Installationen. In diesem Falle wirkt das Konzept von Malerei fort, die Umfeld wird und fähig ist, den Raum zu beherrschen ohne sich vom Primat der Oberfläche zu entfernen - eine Voraussetzung des Malens, die Aricò niemals verraten hat, um sich auf billige räumliche

Abenteuer einzulassen, die auf die sogenannte Überwindung der Malerei abzielten.
Wie ließe sich im Übrigen die Malerei überwinden, wenn nicht in einem theoretischen Rahmen, der außerhalb der Annahmen der Malerei selbst liegt? Wie kann man ihre Rolle kritisieren und ihr mögliches Schicksal, ohne sich einer Ausdruckssprache unzugehörig zu erklären, der Sprache der gemalten Farbe, die sich als unerschöpflich erweist in ihrer Eigenschaft als innere Vision, die jeden Tag ihre äußerste Kraft in der Auseinandersetzung mit der Darstellung der Realität aufbringt?
In der Vision der „Sere" pflegt Aricò die Beständigkeit der Farbe als Seele der Welt, als anthropologische Spannung, die dem zeitgenössischen Menschen ein unverzichtbares Instrument zurückerstattet, um die Welt zu lesen, die unwägbare Vision der Farbe, die in sich alle möglichen Farben enthält, alle Abschattungen des Schattens und des Lichts, umfassende Synthese der Sinne und der Sinnlosigkeiten des Lebens.
Wie Angela Madesani hervorgehoben hat, „ist die Leinwand nicht mehr der Behälter, sondern die Trägersubstanz der Farbe, die das Gewebe überflutet hat und zwischen Vorder- und Rückseite durchgedrungen ist. Auf diese Weise gewinnt es eine eigene Art des Seins, wie schon bei den vieleckigen Bildern. Aricò hat eine künstlerische Entscheidung für die Objektivität getroffen, für den präzisen und entschlossenen Willen, der Leinwand - unabhängig von allem anderen - ein eigenes Leben zu verleihen als Hauptfigur einer außerordentlichen Vorgehensweise".
Nach dieser Reise in die diffusen Farbechos geht der Künstler wieder dazu über, die Struktur des Werks zu stabilisieren. Er richtet dabei sein besonderes Augenmerk auf die taktile Dimension der Materie, indem er spielerisch Papierfragmente auf der Leinwand übereinander klebt; es handelt sich um eine Auffassung von Collage nicht nur als kombinatorische, sondern stark magmatische, ansteckende Technik, die das Körpergefühl der Farbe hervorzurufen vermag, ihren körperlichen und geistigen Atem.
Die Haut der Oberfläche verhärtet sich, die Farbe überlagert die aufgeklebten und von den Formimpulsen gestalteten Papierstücke, die Plastizität lässt weitere Schichten erahnen, nach außen drängende Splitter, unerklärliche Formen des Provisorischen, Momente, die der Kontrolle des Umrisses entfliehen, um dann die unregelmäßigen Ränder wieder in das Innere des Raums zurückzulenken.
In diesem „aktiven Prozess", wie Luca Massimo Barbero ihn definiert hat, begegnet die Malerei ihrer Geschichte aus dissonanten Gesten und schmerzlichen Utopien, sammelt aber vor allem jene lautlosen kreativen Momente, die Aricò zu erleben vermochte, weil er sich niemals von den Verletzungen der Existenz hat abschrecken lassen, sondern immer neue Fragen nach dem Sinn des Malens gestellt hat: Disziplin des Zweifels, Kunst der Ungewissheit, Vision des Unwägbaren.

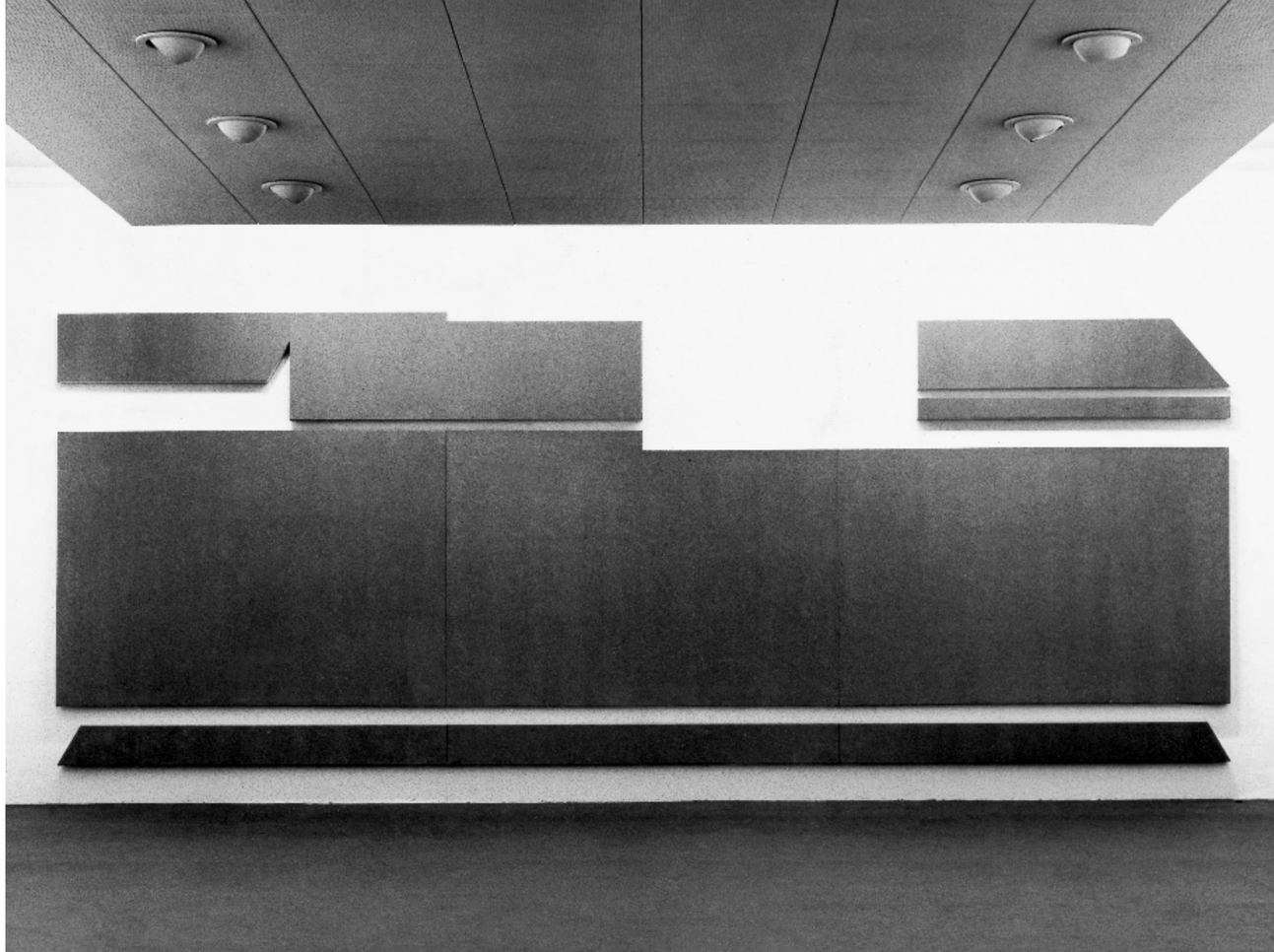
Aus diesem Grund scheint der Beginn seiner Entwicklung mit dem Ende übereinzustimmen im Schwanken über die Wahrnehmung der „Nicht-Grenze", die die ersten malerischen Sehnsüchte ausgelöst hat, die Urängste der Schöpfung, die Emotionen angesichts des ersten Gewahrwerdens im Abgrund des Imaginären. Die glückliche Ruhelosigkeit, die sich in den Werken der letzten Jahre offenbart, ist der letzte unerschöpfliche Liebesakt, den Aricò der Möglichkeit gewidmet hat, die Welt durch die Verführung der Malerei zu entziffern; einer Malerei, die ihn niemals vor den Risiken in Schutz genommen hat, eine von der Schönheit der eigenen Gespenster bewegte Malerei, die zu den leuchtendsten und geheimnisvollsten Zeugnissen der italienischen Kunst nach dem zweiten Weltkrieg gehört.

Mailand, 15. September 2004

Bibliographische Angaben

G. Ballo, „Aricò", Ausstellungskatalog, Galleria La Bussola, Turin 1963.
R. Sanesi, „Reperti, per uno studio sulla pittura di Rodolfo Aricò", Edizioni del triangolo, Mailand 1965.
G. C. Argan, „Aricò 67", Ausstellungskatalog, Galleria L'Attico, Rom 1967.
G. Dorfles, „Rodolfo Aricò. La casa", Ausstellungskatalog, Salone Annunciata, Mailand 1972.
G. Baratta, F. Bartoli, G. Contessi, „Rodolfo Aricò. Mito e architettura", Ausstellungskatalog, Casa del Mantegna, Mantua 1980.
G. Ballo, „Rodolfo Aricò", Ausstellungskatalog, Padiglione d'Arte Contemporanea, Mailand 1984.
G. M. Accame, „Rodolfo Aricò. L'inquietudine della ragione", Electa, Mailand 1990.
A. Madesani, „Rodolfo Aricò. Sere", Ausstellungskatalog, A arte Studio Invernizzi, Mailand 1997.
B. M. Onorato, „Rodolfo Aricò", Ausstellungskatalog, Sante Moretto Arte Contemporanea, Monticello Conte Otto, 2000.
M. Donà, C. Invernizzi, L. Mango, F. Pola, E. Zorn, „Im Element. Die Kraft des Kosmischen und des Irdischen im Werk von Rodolfo Aricò und Rudi Wach", Ausstellungskatalog, Kaiserliche Hofburg Innsbruck, Innsbruck 2003.
L. M. Barbero, „La pittura come procedimento attivo di Rodolfo Aricò", Ausstellungskatalog, A arte Studio Invernizzi, Mailand 2004.

XVII. *Contaminante 53/A*, 1974





Claudio Cerritelli
Visioni dell'imponderabile

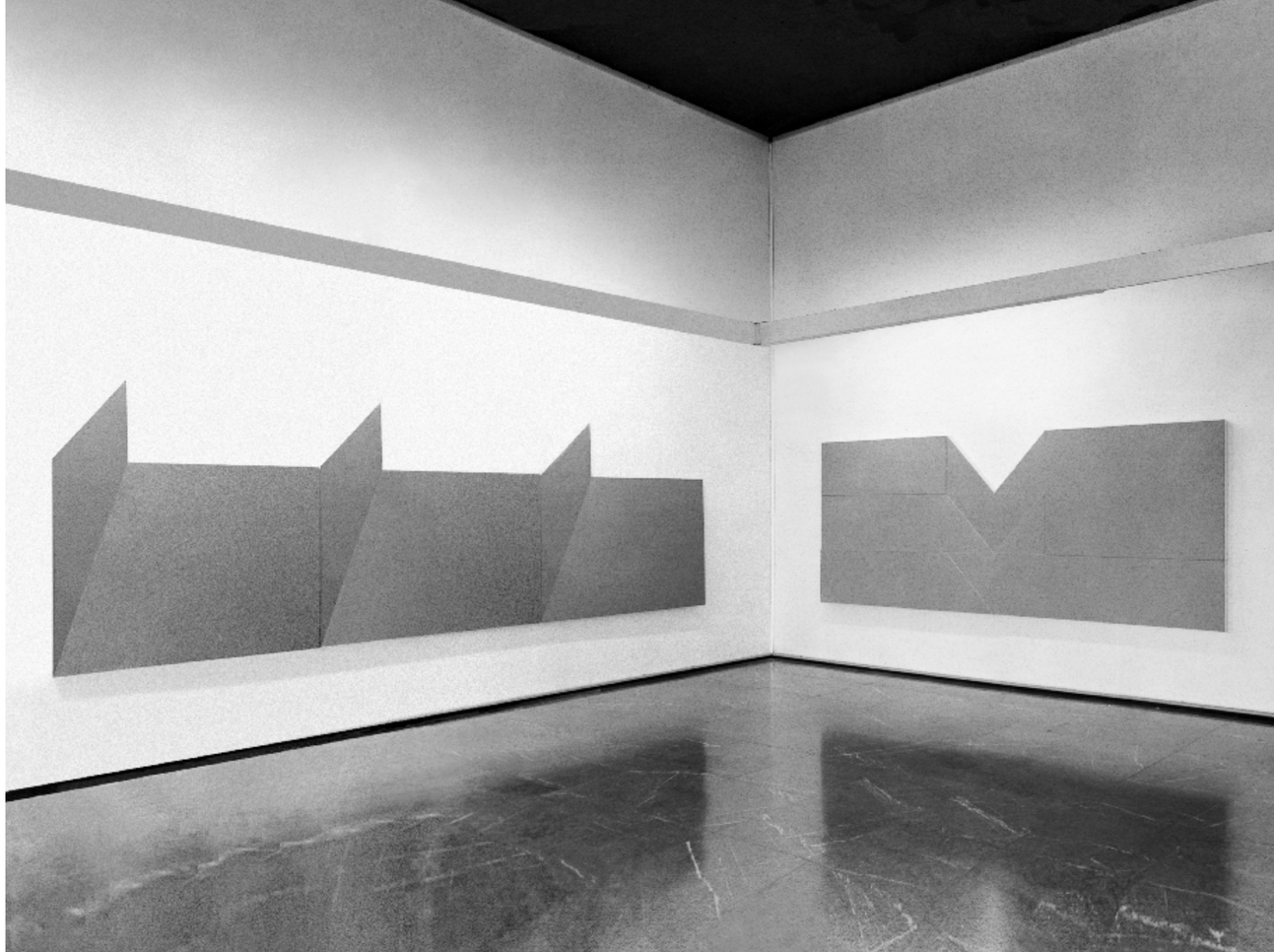
Fragilità del centro. Bisogno di inghiottire la dimensione del colore a partire dalla sua dissipazione, dal suo convulso fluire dalle radici della visione, per sviluppare ogni differenza dentro il perimetro instabile della pittura.
Fin dai primi slanci, verso la fine degli anni Cinquanta, Rodolfo Aricò persegue un sentimento della forma come partecipazione all'ordine emotivo della vita, accadimento del segno che scruta l'oscura origine dell'atto creativo, implicazione della luce nell'ombra della memoria e, di conseguenza, desiderio di conoscere l'interno delle cose.
Il valore dell'immagine come risonanza dell'esistenza non preclude alla pittura di essere coscienza linguistica in sintonia con gli umori delle tracce informali, esercizio di scavo nel territorio inquieto del reale e, nel contempo, di uscire con libertà da questi riferimenti per tentare la propria via: irriducibile esplorazione degli oggetti del mondo, dei reperti e dei frammenti di cui si nutre la visione.
Non vi sono possibilità che il giovane Aricò non accetti di affrontare nel complesso groviglio dell'immagine, intesa come forma fluida che si va alleggerendo, sulla scia delle esperienze parallele dei primi anni Sessanta, intorno a nuclei di figure e di spazi caratterizzati dal contrasto illimitato tra costruzione e disarticolazione.
Possibilità di un'indagine è il titolo di un'opera del 1960 che indica come le energie della pittura non siano quantificabili ma cariche di contraddizioni e movimenti che sfuggono ad ogni definizione arrogante. Ciò che emerge nel campo dell'opera è la ricerca di relazioni, il congiungersi di strutture diverse, la dinamica del segno e del colore come elementi in simbiosi che tentano di ancorare la figura allo spazio, di farne il nucleo di riferimento per un nuovo senso dell'immagine.
Ed è in questo sforzo di organizzare le tensioni in gioco che Aricò si serve di pensieri geometrici in grado di sostenere il confronto con la superficie, concepita come scansione ritmica, costruzione di strisce verticali che alludono al progetto di uno spazio che contiene altri spazi, altre soglie, altri tempi.
Tra il 1963 e il 1965 avviene una profonda mutazione nel modo di concepire l'opera come lirico respiro costruttivo che si sviluppa secondo articolazioni che comprendono al loro interno stimoli diversi, spesso in salutare contrasto, ben lontani da falsi punti di incontro e di pacificazione stilistica.
Per Aricò è più importante il fermento creativo che il risultato linguistico, conta molto di più essere nell'evento cruciale delle cose che osservarle dal punto di vista dell'analisi precostituita. È dunque più importante muoversi sul filo dei problemi che sottrarsi alle inquietudini che la ricerca impone, quando non è vuoto cinismo del linguaggio, fine a se stesso.
In tal senso, l'atteggiamento dell'artista - come ebbe a indicare Roberto Sanesi a metà degli anni sessanta - "si avvia a esprimersi con spoglia razionalità. Forse, meglio, emozione filtrata dalla ragione".
O ancora, a proposito del suo anelito di ricerca, scrive il critico: "Ormai ciò che conta è il ritmo dell'essere, un senza principio e senza fine, evidente nel *Trittico dell'esistenza* esposto alla XXII Biennale di Venezia, il cui sottotitolo *Work in progress* contiene tutto il senso della nuova ricerca".
In questo processo creativo, dove le forme ripetono in modo differente il loro propagarsi nello spazio, si può intuire un metodo operativo fortemente critico nei confronti della ragion pittorica. Si tratta di una naturale conseguenza delle ritmiche costruttive che Aricò definisce dentro il perimetro dell'opera, per poi disgregarle attraverso l'azione del colore che striscia, deborda, deflagra, fino a ricomporsi in una ulteriore strutturazione dell'immagine.
Il fatto è che, nell'approccio alla definizione di forme simultanee, il modo di vivere il colore non si sottomette mai alle regole dello spirito geometrico ma tende a inventare, volta per volta, le condizioni possibili di questa relazione. Tra spazio strutturato e impulso cromatico nascono ritmi che sono quelli della vita, del fluire incontrastato dello sguardo, del sentirsi in armonia con il mondo di relazioni che l'artista sperimenta attraverso la temporalità dell'innocenza.
L'amore per Robert Delaunay, apertamente dichiarato in questi anni, è la verifica di un modo non dogmatico di sentire il valore aggregante della luce come componente della forma geometrica. L'artista non propende mai per l'aspetto analitico a discapito di quello emozionale, anzi mira ad un continuo scambio di energie tra gli elementi scelti, di assestamenti reciproci tra forma e colore, tra strutturazione dei pieni e dei vuoti, tra presenza e assenza.
La fluidità di pensiero di Aricò, il suo radicarsi nel profondo dei problemi pittorici per ricavarne la tensione necessaria all'invenzione spaziale, porta la sua immaginazione a configurare il processo simbolico della pittura nella forma della "piramide" a cui dedica, nel 1965, un'opera che può considerarsi la sintesi di un percorso effettuato e la prefigurazione di un altro ordine spaziale.

XVIII. *Prospettiva*, 1970

In *Opus I* la riflessione sulle forme simultanee si carica di ulteriori valenze simboliche: il sovrapporsi ondeggiante di una medesima forma simile alla "0" (il raddoppio del cerchio) si propaga nello spazio come un rumore bianco appena scosso dalle pennellate. Questa espansione si arresta verso l'alto in corrispondenza di tre fasce cromatiche orizzontali, verde-rossa-gialla, mentre dal vertice della piramide scende una corda che tiene sospesa una piccola tela sagomata della stessa forma e misura di quelle disegnate e dipinte, davanti alle quali essa ora sta come sconfinamento dalla superficie, oggetto pittorico che si concretizza al di fuori del vincolo bidimensionale della pittura.
Questa soluzione si pone come il primo apparire dell'oggetto-pittura inteso come forma sagomata dipinta che sta nello spazio secondo orientamento e inclinazione volta per volta rispondente alla sollecitazione dell'ambiente in cui è collocata. Formelle sagomate e dipinte a olio su tela sono infatti quelle installate su una grande parete in veste di *Assonometria simultanea* (1966), tele sagomate e dipinte tra il 1967 e il 1969 sono quelle dedicate a strutture assonometriche, campi anomali della geometria che suggeriscono virtualità solide, illusioni ottiche tridimensionali che scaturiscono da una precisa strutturazione della superficie percepita come incastro oggettivo di forme compresenti e conseguenti le une con le altre.
Siamo di fronte ad una delle stagioni decisive del pensiero spaziale di Aricò, una riflessione sulle connotazioni oggettuali del colore che portano la forma dell'opera a proiettarsi oltre il perimetro del proprio campo oggettivo, oltre la misura specifica verificabile nello spazio.
L'accentuazione del dato prospettico conferisce alle superfici sagomate uno slancio e una presenza sulla parete che esalta il carattere del corpo cromatico come nucleo di attivazione dinamica dello spazio in cui è collocato, calamitando intorno a se quanto più vuoto possibile, anzi dominando lo spazio della parete fino alla sua massima estensione disponibile, e necessaria.
In questo sforzo di dilatare lo spazio dipinto all'interno della superficie sagomata, di farlo gravitare oltre quel punto senza mai staccarsi da quel punto, Aricò dialoga con la cultura delle forme primarie e con le nuove soluzioni d'immagine della Minimal Art, rigorosamente imperniata su grandi forme geometriche, concettualmente autonome ed estranee alle emozioni soggettive.
Il fatto è che la componente sensoriale del colore, la sensibilità pittorica e il coinvolgimento emotivo dello spazio occupato sono per Aricò condizione decisiva del suo progetto intellettuale, pur senza eccessi e con il massimo azzeramento delle implicazioni soggettive e psicologiche.
È piuttosto il riferimento alle avanguardie storiche, al costruttivismo e al suprematismo della pura sensibilità a suggerire le strade da percorrere, è soprattutto l'esempio di Kazimir Malevič che guida le mosse del nostro pittore, che a lui dedica un'opera emblematica del 1967 incentrata sull'idea de *L'oggetto non-oggetto*. Si tratta di una fase di ricerca in cui il concetto di campo prevale su qualsiasi recupero dell'unità prospettica, essendo la pittura costruzione di uno spazio che naviga nell'abisso, sistema autonomo e indipendente che si muove nel tempo e nello spazio infinito, linguaggio oggettivo che ha riferimenti non-oggettivi.
Dentro il campo dell'infinito la pittura si libera dai vincoli delle cose e diventa essa stessa strumento per affermare la supremazia del colore come strumento di conoscenza dello spazio in quanto sintesi di tutti gli spazi possibili.

Siamo nei primi anni Settanta e la riflessione intorno ai limiti della prospettiva diventa per Aricò spazio simbolico per affrontare le contraddizioni del visibile, la dialettica tra definizione strutturale della superficie e presenza imponderabile del colore.
Il pensiero della pittura si rivolge con naturalezza all'antico, alle fonti del Quattrocento, all'idea di prospettiva come progetto e invenzione di uno spazio che esprime nello stesso istante lo spirito razionale e la tensione emotiva della luce, del colore aereo e impalpabile che avvolge il perimetro dell'opera e la sua relazione con l'ambiente.
Alcuni lavori del 1970 segnano lo stato di concentrazione del pittore nei confronti della storia, l'attualità del dipingere ne è il prolungamento infinito, una risonanza che si dilata verso il presente con la volontà di cogliere la differenza, l'autonomia e la possibilità di intuire un nuovo cammino.
La figura dell'arco (*Arco A* e *Arco B*, 1970) segna un passaggio temporale tra il passato e il presente ma è anche la soglia che guarda verso il futuro superando la contemplazione dello spazio nello slancio di un nuovo movimento mentale, che è nell'opera ma soprattutto oltre il suo limite. L'utopia di una "casa" costruita attraverso pannelli montati tra di loro è il sogno di uno spazio mentale dove il rapporto tra le cose è purificato dal senso primario del fare come fondamento dell'essere.
Tra il progetto tridimensionale della casa e la sua soluzione bidimensionale non c'è divaricazione, ciò che conta è l'immagine di *Casa prima* (1970-72) come luogo del pensiero, vale a dire spazio della pittura come sintesi di tutte le esperienze che possono avvenire nel suo perimetro fisico.
Certo è che l'amore per la prospettiva non è soltanto sintomo di un ritrovamento della storia dell'arte e dei suoi maestri, come in *Prospettiva per Paolo Uccello* (1970), è soprattutto conquista di uno spazio dove la profondità del colore, la fitta densità del pigmento, l'oscuro velo di luce che lo sovrasta sono estensioni visionarie che vanno oltre la definizione dell'oggetto pittura.

XIX. Palazzo Grassi, Venedig, 1974





Il sentimento della prospettiva è dunque un mezzo e non il fine dell'operazione pittorica, è lo strumento di attivazione del colore che Aricò non intende mai calcolare nella sua applicazione, anche se mantiene il controllo delle scelte tecniche che influenzano le diverse spruzzate di colore sulla tela.
"È impossibile per me - ha scritto l'artista in una testimonianza del 1974 - prevedere il comportamento delle macchie mescolate fra loro, ma proprio questa finale e decisionale parte del lavoro gioca tutta l'imponderabilità e l'incertezza alla quale resto legato per un fattore direi necessario proprio per la sua irrazionalità".
Questa riflessione acquista un peso ancor più rilevante se si considera il fatto che nasce al cospetto delle opere realizzate con maggiore progettualità nell'arco di ricerche dell'artista, opere dove l'incidenza dei pigmenti sulla tela pare comportare il minor numero di imprevisti e di deviazioni dalle regole costitutive del linguaggio pittorico.
Anche nella considerazione del concetto di geometria, che regna sovrano nelle opere degli anni Settanta, Aricò rivendica la sua libertà d'azione, nel senso che riconosce al metodo geometrico-costruttivo la funzione di accogliere il maggior numero di contraddizioni possibili. Si tratta infatti di "dimenticare la geometria in uno spazio pluridimensionale di un campo bidimensionale, dove i fuochi visivi siano molteplici, in una dinamica attiva di percezioni multiple." (...) Più semplicemente direi che l'aleatoria pioggia di pittura entra in rapporto contrastante nel confine geometrico del supporto".
Queste ultime considerazioni sono un prezioso suggerimento di lettura per comprendere il valore del colore che piove sulla tela senza rappresentare una logica del dipingere, anzi allontanandosi da qualunque pretesa metodologica che possa limitare il senso fisico dell'esperienza pittorica.
L'ambiguità e la contaminazione visiva che scaturiscono dalle contraddizioni interne del colore si sviluppano nella serie di ricerche denominate *Area* e dedicate all'individuazione del colore-luce come evento da cui si sprigionano le proprietà specifiche dei pigmenti.
In queste superfici sagomate emerge infatti la natura avvolgente delle dominanti cromatiche, dal viola al nero, dal rosa al blu, come se si trattasse di una contaminazione che sconfina dalla tela verso l'ambiente in cui l'opera si colloca, respira, sprofonda con tutta la carica sensoriale del colore.
Le diverse consistenze del pigmento accompagnano i tempi di percezione necessari a svelare la dimensione interna della superficie e i modi in cui essa va evidenziandosi: dal pulviscolo leggero di materia ad ampie zone dove il gioco delle macchie è anomalo e imprevedibile nel lasciar tracce e aloni sulla tela. Il fatto è che la pittura di Aricò non è mai concepita come disciplina analitica e questo avviene anche quando le sue procedure sembrano dichiarare l'azzeramento di ogni referente metaforico.

In questo senso, l'ambito di ricerca che è stato definito nella prima metà degli anni Settanta come pittura-pittura, nuova-pittura o pittura analitica non riguarda la storia del nostro artista se non come affermazione del carattere totale del colore, inteso come corpo-mente, azione simultanea di valori sensoriali e mentali, disciplina dell'imponderabile e, dunque, arte che cerca nell'energia dell'emozione cromatica il punto di sfondamento della visione logica.
Nelle opere di grande dimensione il carattere visionario del colore si afferma con tale forza di seduzione che la funzione dei progetti, degli studi e degli appunti di lavoro costituisce un archivio di idee che la realizzazione dell'opera dissolve con una capacità di impatto spaziale che solo la dimensione effettiva del luogo sa sprigionare. Non c'è spazio premeditato che non venga annullato positivamente dal farsi luogo della pittura, sagoma sulla parete, corpo nell'ambiente, sistema di piani a colloquio diretto con l'architettura.
Dalle ampie pareti che accolgono *Area/Prospettiva* (1972) o *Dissonanza* (1973), si passa alla complessa articolazione di *Contaminante* (1974) fino a giungere alle scene superbe di Ravenna (1978) e di Mantova (1980) dove le forme misurabili dell'architettura si aprono verso la percezione dell'infinito.
In queste opere Aricò cerca di "dilatare la pittura in un'estensione di vaghezza disciplinare. Una messa in scena della scena pittorica dove far affiorare l'emozione" - sottolinea l'artista nel 1985 ripensando alla *Scena di Ravenna*. "Emozione e stupore del vissuto, una materializzazione della memoria pulsante in una visione ottica con alternate profondità di campo-campi temporali".
Se è vero che la scena presuppone una costruzione, Aricò concepisce il colore come libertà di muoversi dentro lo schema fondamentale della sua struttura, inventando volta per volta le possibili correlazioni con il campo definito della rappresentazione, intesa come somma di tutte le sue possibili connessioni.
Il riferimento all'architettura non è mai uso retorico delle sue maniere e dei suoi inganni, è piuttosto una naturale vocazione a confrontarsi con i paradigmi dello spazio classico, congiunzione ideale per affermare l'idea di astrazione attraverso i simboli della rappresentazione antica. Ancor di più, le immagini costruttive dipinte da Aricò derivano dall'esigenza intellettuale di definire l'ambito progettuale più idoneo per esprimere quella che Gianni Contessi ha definito come *misura dell'invenzione*.
In effetti, i vincoli dell'architettura, le sue figure simboliche e concrete, gli archi, i frontoni, i timpani, gli architravi e qualunque altro archetipo strutturale non sono che pretesti per mettere in scena la pittura e la sua capacità di essere altrove, pur essendo con assoluta precisione dentro quello spazio e quel tempo.

XX. Padiglione d'Arte Contempoanea, Mailand, 1984

Nel perimetro circoscritto della scena la pittura sogna il proprio sconfinamento ideale, essendo la metafora "archipittura" il luogo più appropriato per cercare l'identità del colore-luce. In tal senso l'artista allenta i legami con la realtà per approssimarsi alla scena dell'irreale, a quella soglia visionaria che sconvolge qualunque gioco prospettico, qualunque illusione di poter misurare e risolvere armonicamente lo spazio a disposizione. Armonia e disarmonia, purezza e contaminazione, regola e anomalia, ordine e irregolarità, queste dialettiche impongono agli elementi della pittura un ritmo insostenibile, un esercizio radicale dello spazio e una sensazione di vaghezza cromatica, un equilibrio sempre in bilico tra opposte tensioni.
La figura del pittore come visionario torna a sorprendere le attese dello spettatore inghiottito nella finzione prospettica della pittura, nella soglia geometrica dello sguardo, di fronte al progetto illusorio di una stanza incantata, priva di inquietudini, forte delle sue certezze rivelate. E d'altro lato, Aricò preferisce fare i conti con l'imprevedibile natura dell'immagine, ha uno sviscerato amore per la *sublime imperfezione* - come recita il titolo di un'opera del 1979 -, per tutto ciò che supera la frontalità prevedibile dello spazio e sposta l'attenzione oltre la superficie dipinta.
"Le correzioni e gli aggiustamenti cui è sottoposta l'orditura proporzionata dell'insieme - scrive Francesco Bartoli per la *Scena di Mantova* - sprigionano tensioni di avanzamento: le forme premono, stringono da presso, si impongono. È in gioco tutto un lavoro mentale sui minimi spostamenti che, operando sulle virtualità della linea e del colore, sulle energie della pittura, abbacina la visione".
In questo slancio che fuoriesce dai contorni della costruzione frontale si dissolve l'integrità della metafora architettonica, così che lo spazio dipinto, vale a dire l'insieme delle superfici sovrapposte in magica sospensione, diventa funzionale al senso cosmico che Aricò persegue: attraverso la qualità del colore, la leggerezza della luce, quel modo di stare in posizione intermedia tra il peso corporeo della terra e il soffio atmosferico del cielo.

Dopo la re-invenzione del mito dell'architettura, Aricò riporta la pittura al centro di se stessa, alle vibrazioni interne del proprio fuoco ottico, concentrandosi sulle possibilità specifiche del colore di agire sulla superficie come cuore pulsante dell'immagine.
Proseguendo quella che Gino Baratta ha definito come "l'ossessione di collocarsi all'orlo, al margine del vuoto", Aricò ritrova, all'inizio degli anni Ottanta, il valore della pittura riferita alla tela e inventa all'interno dei suoi amati limiti il senso di un nuovo impulso della visione.
Senza contrapporsi agli umori del decennio precedente, i codici della pittura ritrovano un ruolo assoluto, mettono in gioco grammatiche precise rispetto alle quali il colore eccede, si sfibra, accentua il suo divenire e si offre senza relazioni che non siano gestite per tenere l'immagine in bilico.
Il concetto di "spazio anomalo" domina le ragioni costruttive e il ricorso al suo significato in alcune opere dei primi anni Ottanta significa che la sagomatura della superficie diventa sempre più irregolare, distante dai canoni architettonici e aderenti al sentimento di uno spazio mutevole, instabile, inquieto.
All'artista interessa sempre più la forma dissestata dell'immagine, la sua disgregazione attraverso la fitta trama dei segni, il fermento del colore che sta fuori posto rispetto al convenzionale rapporto con la struttura dell'opera, la variazione costante dei profili sagomati, lo slittamento sulla parete attraverso punti di equilibrio variabili.
La progettualità di queste ricerche esige un mutamento di rotta delle intenzioni espressive, un orientamento più complesso dunque, aperto agli esperimenti della superficie e al sapore delle campiture cromatiche, dalle impalpabili velature di luce fino alle differenti stratificazioni visibili lungo i bordi.
Spostare l'attenzione dal centro ai margini significa non soltanto valorizzare la totalità spaziale entro cui l'opera si colloca ma anche potenziare al massimo ciò che sta sotto la superficie, il tempo di sedimentazione dei pigmenti, ciò che trapela dagli strati pittorici e assume significato visivo. Quella di lasciar respirare i margini della superficie è una scelta pittorica già utilizzata da Aricò in alcune opere degli anni Sessanta e Settanta, ora diventa una necessità interna al corpo del dipinto e alle sue ambigue tensioni tra il dentro e il fuori. Se ne avverte il peso percettivo sia quando le tracce emergono ai lati verticali della tela sia nel caso del dripping che scivola dalla stesura sovrastante agendo con leggerezza, fino a sfiorare il limite inferiore della superficie.
La ricerca delle anomalie e l'elogio della forma irregolare porta Aricò a concepire lo spazio *Oltre il limite,* titolo di una serie di opere del 1983 che costituisce un passaggio pratico-teorico decisivo, la sintesi del processo di riflessione attraverso il quale la pittura è cosciente di agire nello spazio come disciplina improbabile, esercizio mutevole, sguardo inquieto spalancato su una vastità senza riferimenti.
Oltre sta a significare un al di là che si costituisce nell'azione percettiva dello spettatore che sta davanti e non oltre l'opera, è dunque l'aspirazione a produrre un altro spazio a partire da quello concreto e visibile. È l'ambizione di portare la pittura sulla soglia del soggetto che osserva e, nello stesso tempo, sogna fuori e dentro il perimetro dell'opera. Si tratta di una parola chiave per tutti i compagni d'avventura con cui Aricò condivide l'arte indicibile del dipingere come interrogazione della forma e delle infinite valenze del colore-luce.
L'artista procede con gli occhi sprofondati nelle oscurità sonore della luce, dispersi nel

XXI. Padiglione d'Arte Contempoanea, Mailand, 1984





fluire indiscriminato del gesto, attirati dentro la trama imprevedibile del segno, ondeggiando sopra e sotto il velo indistinto del colore.
Concentrato sugli strumenti specifici del dipingere, sulla seduzione del monocromo, sulle temperature cromatiche sospese tra il sogno dell'ombra e della luce, Aricò sperimenta rapporti tra colore e segno sovrapponendo e dipingendo carte sulla tela, fino a costruire un denso fluire di contaminazioni. Egli è sempre alle prese con il corpo sbilanciato della pittura, con un livello formale che non vuole essere perfetto, preferisce sublimarsi nella contaminazione dei ritmi espressivi, da un lato utilizzando tagli netti dentro le tele sagomate, dall'altro sollecitando l'uso intrigante del segno in rapporto alle trasparenze del colore e alle modulazioni instabili della sua energia.
Nasce un ciclo di opere denominate *Instabile confine*, un'idea di spazio inafferrabile eppure visibile in tutte le sue complesse fasi esecutive, uno spazio profondo e inquietante che rivela la struttura interiore dell'immagine. Essa è ambiguamente sollecitata da tracce di luce generata da un colore giocato sulle stratificazioni e sulle trasparenze, tra sovrapposizioni e dissociazioni di campo.
Assumere il perimetro irregolare della tela come problema di intensità spaziale della pittura è questione specifica del linguaggio di Aricò, essa torna ad avere in questi anni un ruolo straniante sia per il colore che vi fluisce liberamente sia per i segni che strutturano l'immagine e, al tempo stesso, negano ogni presupposto geometrico. Basta osservare i graffi fittissimi e quasi invisibili che sfiorano la superficie e l'articolazione delle linee per rendersi conto delle regole e delle trasgressioni che Aricò controlla ma che è disposto a dimenticare purché la pittura non arresti il suo corso.
L'elogio del colore come temperatura interiore ed energia incontrastata che agisce sulla parete si avverte nella funzione generativa delle scelte cromatiche, dal fuoco espansivo del rosso alla profonda meditazione del nero-blu, dal filtro celestiale dell'azzurro alla sua fredda fiamma sospesa nel vuoto.
Del resto, nell'apprensione di tutti questi instabili confini la scelta di sbilanciare la percezione in un punto preciso della parete è quasi un modo di essere dentro il colore, di non rappresentarlo come spazio analitico, ma di sentirlo come frammento precario dell'esistenza, qualcosa che pulsa e respira attraverso le simmetrie perfette, i lati obliqui, le rotondità irregolari.
"È una particolarità di questi quadri - ha osservato Giovanni Maria Accame - trasmettere quel senso di continuo fluire, di trasformazione che non dimentica, ma costantemente rigenera. La presenza non è infatti immobile, ma capacità di accadere ogni volta senza ripetersi. Procedere nei due sensi: della propria origine e del proprio essere concreto".
Il lento flusso del colore si accompagna alla velocità dei segni che graffiano la materia, oltraggiano il corpo della pittura, sottolineano i suoi squilibri e trascinano la visione oltre se stessa. Non basta la fermezza delle strutture lineari a bloccare il delirio dell'obliquo, ogni tensione verticale partecipa al vortice del pensiero pittorico che oscilla su se stesso fino ad affondare lo sguardo all'interno dei grumi, degli spessori, degli strappi e degli infiniti accadimenti della materia.
L'inclinazione dei perimetri crea spostamenti necessari al nuovo ordine visivo che Aricò indaga, senza alcuna pretesa di raggiungere un metodo sistematico, anzi il pittore è interessato più agli atti di irresponsabilità che alla verifica consequenziale dei diversi modi di trattare il colore. Figure informi nascono all'interno delle strutture dipinte con caparbia ostinazione nel sovvertire il senso della forma, residui e frantumazioni si accorpano per disgregare la centralità del corpo pittorico e farne una scheggia alla deriva, parte di una simmetria infranta, evento provvisorio di un senso che non si può delimitare.
Nel territorio dissestato della rappresentazione la pittura insegue la polvere del tempo, la cenere delle stagioni felici, la violenza del fare e disfare, e l'angosciante amalgama dei giorni che servono per portare a termine l'opera.
Ma esiste un termine, una soluzione, un sentirsi appagato del viaggio che si sta compiendo? Aricò non ha mai avuto quest'illusione, ha sempre reagito nei confronti delle garanzie che derivano dalle buone maniere del linguaggio, ha sfidato il significato delle cose che andava costruendosi in studio, al cospetto delle opere, nell'insieme del loro interagire. Diffidente nei confronti dell'arte descrittiva, prigioniera di una rappresentazione del mondo insufficiente per parlare del mondo stesso, egli intende l'impegno dell'artista come partecipazione al conflitto dei linguaggi, trasformazione dei loro strumenti a vantaggio di una complessità del molteplice, di una ambiguità del visibile, di una visionarietà che scaturisce dal possesso completo delle strutture logiche del segno e del colore.
Ciò che conta per Aricò è un'arte che pulsa, un pensiero che non spegne le proprie ossessioni sull'altare del conformismo estetico, un impegno etico che trascende gli interessi particolari e investe un armonico generarsi delle idee, un confronto tra le differenze creative, un amore per le forme della contraddizione, senza prevaricazione e con una profonda disponibilità all'ascolto degli altri.
Non a caso, in una conversazione con Mauro Panzera pubblicata nel febbraio del 1990, Aricò riflette sull'incertezza dell'avvenire come luogo conflittuale della ragione, parla delle contraddizioni necessarie per svelare, anche con ferocia, lo stupore dell'essere. "La ragione, forse, è tutta in questo pulsare - confessa l'artista - vivere il senso del vivere, dell'essere e dell'annientamento. Vivere, cioè, nell'insieme, l'energia degli opposti".

L'esistenza del colore come compresenza di procedimenti diversi indica uno spostamento

XXII. Padiglione d'Arte Contemporanea, Mailand, 1984

ininterrotto di piani, materie e segni dentro l'impianto costruttivo della forma, che oscilla tra massime rarefazioni e concrete tangibilità del supporto, sfiorando ripetutamente una categoria fondamentale per l'universo poetico contemporaneo, quella dell'ambiguità.
In Aricò questa categoria è un sentimento totale che oscilla tra esigenze di tipo estetico e pulsioni di carattere emozionale, senza che il lettore possa mai fissare il confine instabile che si pone tra le une e le altre, ma sempre e solo il risultato finale della loro compresenza, l'intensità del loro farsi corpo pittorico.
Anzi - ha confessato l'artista in una lettera a Matteo Lorenzelli in occasione di una mostra del 1993 - "lascio che questi elementi galleggino e producano conflitti e siano contraddittori al limite dell'equivoco, purché facciano emergere possibili istanti di vita, attimi di verità, di esistenza".
È una verità fisicamente pittorica quella che Aricò fissa nell'inquieto trasalire delle forme, un pensiero totale che considera il linguaggio dell'arte come esperienza senza limiti, capace di riempire il vuoto, di colmare l'assenza di prospettive certe, di rompere i dogmi conoscitivi in un continuo disgregarsi dei significati, in bilico tra immaginazione e razionalità.
Il colore dell'enigma spaziale è imponderabile, non è quello che si può misurare una volta per tutte, è una luce che vacilla nell'aria, un tormento che non ha sosta, un approssimarsi verso i precipizi del mondo senza mai appagarsi dei risultati provvisori dell'opera.
Esplorando le profondità del blu o le solari trasparenze dell'arancio il pittore non perde contatto con le forme irregolari del trapezio e del poligono, con le inclinazioni oblique dei perimetri, con quella perdita del centro che non è mai stata una preoccupazione: essendo il suo sguardo basato sull'assenza di un senso esplicito, sul naufragio del colore all'interno delle proprie vibrazioni.
L'unico senso è quello della pittura, strumento di salvazione che utilizza le proprie risorse per affermare la sua presenza totale attraverso i meccanismi dell'opera, le ragioni e gli umori del fare, le utopie e i fallimenti del linguaggio.
Quello di Aricò è un linguaggio poetico che si avvicina all'esperienza dell'essere, un percorso che si svolge sugli abissi del colore, nell'incerto equilibrio delle forme che insieme si svelano e si nascondono, mostrano lo stratificarsi delle materie e il loro fondersi in un solo incanto.
Le opere della prima metà degli anni Novanta sono approfondimenti dei desideri passati, tracce sottratte al dominio dell'ignoto, esperimenti che non giocano su novità tecniche ma sull'apertura dei sensi pittorici. Esse sono attraversate da pulsazioni magiche, estensioni del vuoto dentro il pieno, assumono i toni aspri e dolorosi dell'oscurità ma sono anche in grado di evocare una luce celestiale. Enigma e mistero non sono categorie surreali per Aricò, si collegano piuttosto al senso dell'ineffabile che il pittore interroga attraverso la visibilità dello spazio pittorico, secondo sfaccettature e angolazioni che sollecitano apparizioni diverse della luce.
Nel ciclo delle *Sere* (1997) l'esperienza del colore si identifica nel viaggio verso la notte, nell'atmosfera magica dell'oscurità, al cospetto di una tensione irriducibile che si esplica nel rapporto tra coscienza del mondo e rivelazione delle forze ignote che l'attraversano.
Si tratta di grandi tele prive di telaio che il pittore ha immerso nel colore per ricavarne diverse parvenze di ombra, le luci impercettibili della sera, i percorsi adombrati della memoria, i fantasmi imperscrutabili che si agitano nell'aria notturna.
Non v'è nulla di naturalistico ma solo la natura del colore in atto, colore come presenza misteriosa, devastante, incommensurabile, che fa venire in mente quanto Aricò ha scritto in quegli anni nelle sue pagine dedicate ai grandi pittori di tutti i tempi, alle forze dell'anima concentrate nella visione pittorica.
(...) "Ecco l'uomo che sogna nelle tenebre, si diceva, il viandante che si incammina solitario nel buio verso il centro dell'io e del mondo perché tutte le cose che passano attraverso la sua anima acquistino un senso e un'anima. Così pensava il signor Reynolds dinanzi alle tele di Rembrandt che egli celava nel fondo della propria visionaria memoria. Aveva sempre amato e ammirato quei quadri. Quell'amore e quella ammirazione avevano dimorato a lungo nella sua anima e ora lo pungolavano e lo ferivano e lo straziavano e lo condannavano per la sua inadeguatezza. Reynolds non aveva la forza per sostenere quella tenebra. L'oscurità del mondo non era cosa da lui: seguire la natura errante e incerta dell'anima, penetrare nelle pericolose profondità dei suoi intricati meandri, scegliere e cogliere tante rapide e misteriose emozioni, è una cosa che allontana dal mondo, si diceva. Trasforma i comuni mortali in profeti e modifica l'andatura balorda della vita nell'incedere maestoso e solenne del grande miracolo della creazione". (...)
Si tratta di immagini che sono lo specchio stesso dei modi con i quali Aricò cammina sull'orlo delle rivelazione, riflessioni che lo mettono in comunicazione con i grandi spiriti liberi e che lo spingono ancora a dire: "È una tenebra dove occorre immergersi con coraggio per portare alla luce pensieri reconditi e ascoltare le pulsazioni e il ritmo dell'anima".
Il valore ontologico della tenebra diventa il fondamento della pittura, l'urgenza di sondare l'oscurità dei sensi che guidano l'artista nel mondo, uomo che avanza senza sapere dove, "nel silenzioso approssimarsi della sera tra gli alberi", osservando senza pausa "quella tenebra che era la fonte magnifica della sua creazione ma era anche il suo atroce tormento".
In questo "elogio della sera" vanno comprese le scelte pittoriche che l'artista adotta per "discendere fin nelle oscure cavità delle sue più remote percezioni", è per questo che le luci filtrano da una parte all'altra della superficie, come estensioni bidimensionali della profondità che avvolge totalmente la tela. Sospese nel vuoto, appese al soffitto con fili invisibili, increspate e mutevoli, intrise di colore e di memoria, di oscurità splendenti e di fuochi luminosi, le tele sono lievemente mosse dal passaggio dello spettatore: può bastare anche un alito per avvertirne il peso e la leggerezza del loro stupore spaziale.
Di nuovo, con questa soluzione, Aricò fa i conti con il modo in cui il colore assume forza sulla superficie, nel passato era la sagomatura a suggerire lo sconfinamento dal perimetro convenzionale dell'opera, ora è l'assenza del telaio a far galleggiare la pittura nello spazio, oltre il rigore canonico della superficie, senza alcun cedimento verso la retorica delle installazioni. In questo caso continua ad agire il pensiero della pittura che si fa ambiente, capacità di dominare lo spazio senza allontanarsi dal primato della superficie, quella condizione del dipingere che Aricò non ha mai tradito per seguire facili avventure spaziali dedicate al cosiddetto superamento della pittura.
Del resto, come è possibile superare la pittura se non ponendosi in un campo teorico diverso dagli assunti della pittura medesima? Come si fa a criticarne il ruolo e il destino ancora possibile se non dichiarandosi estranei ad un linguaggio, quello del colore dipinto, che dimostra di non potersi esaurire in quanto visione interiore che prolunga ogni giorno la sua forza estrema nei confronti della rappresentazione del reale?
Nella visione della *sera* Aricò coltiva la persistenza del colore come anima del mondo, come tensione antropologica che restituisce all'uomo contemporaneo uno strumento insostituibile per leggere la realtà, la visione imponderabile del colore che contiene tutti i colori possibili, tutte le sfumature dell'ombra e della luce, sintesi totale dei sensi e dei controsensi del vivere.
Come ha sottolineato Angela Madesani "la tela non è più il contenitore, ma il contenente, colma di colore, che ha inondato la sua trama oltrepassando tra recto e verso. In questo modo assume un suo modo di essere, come era già stato per le tele sagomate. Quella di Aricò è una scelta artistica di oggettività, una volontà precisa e determinata di dare alla tela una vita propria, indipendente dal resto, protagonista di un'operazione straordinaria".
Dopo questo viaggio negli echi diffusi del colore l'artista torna a solidificare la struttura dell'opera con un'attenzione verso i valori tattili della materia, giocando a stratificare frammenti di carta su tela, con un'idea del collage come tecnica non solo combinatoria ma fortemente magmatica, contaminante, capace di suscitare il sentimento corporale del colore, il suo respiro fisico e mentale.
La pelle della superficie si indurisce, il colore si sovrappone alle carte incollate e plasmate dentro gli impulsi della forma, gli spessori lasciano intuire altre stratificazioni, schegge che premono verso l'esterno, forme inesplicabili del provvisorio, attimi che sfuggono al controllo dei perimetri, per poi riconvertire i bordi irregolari all'interno dello spazio.
In questo "procedimento attivo", come l'ha definita Luca Massimo Barbero, la pittura incontra la sua storia di gesti dissonanti e di sofferte utopie, ma soprattutto raccoglie quei silenziosi atti creativi che Aricò ha saputo vivere non fermandosi mai di fronte alle lacerazioni dell'esistenza, anzi ponendo sempre nuovi interrogativi al senso del dipingere: disciplina del dubbio, arte dell'incertezza, visione dell'imponderabile.
Per questo l'inizio del suo percorso sembra coincidere con la fine, oscillando sulla percezione del "non-limite" che ha scatenato i primi desideri pittorici, le ansie originarie della creazione, emozioni dei primi avvistamenti dentro il precipizio dell'immaginario. La felice inquietudine che accompagna le opere degli ultimi anni è l'ultimo inesauribile atto di amore che Aricò ha lasciato alla possibilità di decifrare il mondo con la seduzione della pittura, una pittura che non lo ha mai messo al riparo dai rischi, una pittura mossa dalla bellezza dei propri fantasmi, tra le più illuminate e misteriose testimonianze dell'arte italiana del secondo dopoguerra.

Milano, 15 settembre 2004

Fonti bibliografiche

G. Ballo, *Aricò*, catalogo della mostra, Galleria La Bussola, Torino, 1963.
R. Sanesi, *Reperti, per uno studio sulla pittura di Rodolfo Aricò*, Edizioni del Triangolo, Milano, 1965.
G. C. Argan, *Aricò 67*, catalogo della mostra, Galleria L'Attico, Roma, 1967.
G. Dorfles, *Rodolfo Aricò. La casa*, catalogo della mostra, Salone Annunciata, Milano, 1972.
G. Baratta, F. Bartoli, G. Contessi, *Rodolfo Aricò. Mito e architettura*, catalogo della mostra, Casa del Mantegna, Mantova, 1980.
G. Ballo, *Rodolfo Aricò*, catalogo della mostra, Padiglione d'Arte Contemporanea, Milano, 1984.
G.M. Accame, *Rodolfo Aricò. L'inquietudine della ragione*, Electa, Milano, 1990.
A. Madesani, *Rodolfo Aricò. Sere*, catalogo della mostra, A arte Studio Invernizzi, Milano, 1997.
M. Onorato, *Rodolfo Aricò*, catalogo della mostra, Sante Moretto Arte Contemporanea, Monticello Conte Otto, 2000.
M. Donà, C. Invernizzi, L. Mango, F. Pola, E. Zorn, catalogo della mostra *Im Element. Die Kraft des Kosmischen und des Irdischen im Werk von Rodolfo Aricò und Rudi Wach*, Kaiserliche Hofburg Innsbruck, Innsbruck, 2003.
L. M. Barbero, *La pittura come procedimento attivo di Rodolfo Aricò*, catalogo della mostra, A arte Studio Invernizzi, Milano, 2004.

Concetto Pozzati
Notizen zu Aricò

Er liebte die große Tradition, die sich über die Gegenwart legte, liebte die Architektur, Paolo Uccello, Bramante und Alberti, denen er Werke widmete wie „A Paolo Uccello", „Quattrocento: siate eterni il più a lungo possibile" und „Arco-arcobaleno", denn „der Bogen ist eine gekrümmte Struktur, mit der sich der Raum überwinden lässt."

Aricò ist nicht in eine „Tendenz", eine Generation einzuordnen, doch kann man ihn an die Seite derer stellen, die über einen Dachfirst balancieren, über den Abgrund eines Tympanons, über ein Brett in der Schwebe; faszinierend gefährlich.
Früher hätte man gesagt, dass sein Werk mehrdeutig sei (nicht abstrakt, nicht neo-objekthaft, keine einfache Oberflächen-Malerei), da die Grenze zwischen Projekt und Malerei sichtbar zu sein scheint, in Wirklichkeit aber verdeckt, versteckt, getilgt ist; manchmal ist das Projekt gemalt, dann wieder ist es aus Liebe zu Seurat projektierte, analytischeMalerei. Die sparsam ausgeführte, aber schiefe Rechtwinkligkeit, die phantastische Axonometrie, diese „gemalte" Architektur lassen das Innere und das Äußere zusammenfallen: Eine Grenzposition.
Es ist eine Malerei an der Grenze, verführerisch und morbide, besessen und voller Sicherheit, nachahmend und anspielend, wobei das Projekt (Aricò arbeitete am Zeichentisch) die „kritische Vorstufe" darstellt.
Seine Vorbilder stammen aus weiter Ferne: Munch, Gorky, Scanavino in seiner existenziellen Phase, dann Malevič, Delaunay, Seurat, bis zu Rothko, sie alle gefiltert durch die Geschichte und die Projekthaftigkeit von Paolo Uccello und Bramante.

Malerei bedeutet Kenntnis der Malerei, ist eine Präsenz in Erwartung der malerischen Spannung. Bei Durchsicht der Arbeiten von 1958 bis 1963, in denen noch eine „Possibilità di indagine" besteht, zeigt sich, wie das Informelle von Innen heraus überwunden wird, sich wandelt und Beziehung eingeht, ohne die Richtung der „Neo programmati" (Castellani und Bonalumi) oder der „Azzerati" (Manzoni, Lo Savio) einzuschlagen. Neue „Mehrdeutigkeiten", neue überraschende Beziehungen, die jedoch in Frage stellen, und zwar durch stilistisches Unbehagen, Unterbrechungen, Streifen, diagonale Bänder; das Unbehagen, die Grenze werden zum Untersuchungsobjekt.
In den Arbeiten „Work in progress" (wunderschön das 1964 auf der Biennale ausgestellte Werk) fängt die Gitterstruktur existentielle und vereinzelte Überreste ein, die in gigantischer Vergrößerung auf Katasterblättern angebracht sind. Diese geometrischen Formen (orphisch oder als „Pendel" schwingend) versuchen bereits, Gegenstände, Sache zu werden.
Die Farbe wird drängend, erscheint lebhaft, körperlich und nicht mehr nur als Tonalität.
Aricò verzichtet niemals auf die Haut der Malerei, gibt nicht der Urform den Vorzug, die dort in Erwartung steht, die Malerei aufzunehmen; eine Malerei in großer Nähe zu den Engländern und Richard Smith.
Auch wenn er die Struktur rein herausarbeitet, glaubt er nicht an einen Minimalismus, sondern an überdimensionale, sperrige geometrische Urformen; ein polemisches Bilderverbot gegen die Pop Art, die Rodolfo mit Sicherheit nicht liebte.
Aricò fährt fort, mit Gegensätzen zu arbeiten, mit „Anomalie", und zwar aus Liebe zu den Kontrasten.
Die Geometrie, auch die beschreibende, wirkt immer desorientiert; in ein scheinbar schweres Objekt verwandelt, gewinnt sie Leichtigkeit durch die Leichtigkeit der Malerei.
Nicht nur die „Architektur-Malerei" oder die Malerei, die einzig als Projekt existiert, scheinen wenig glaubhaft, sondern beim Blick auf Aricòs Arbeiten wird erkennbar, dass die Architektur nur Erscheinung ist und von der Malerei fast verborgen wird. Aricòs Malerei ist „androgyn" und an der Ikonologie ließe sich zeigen, dass die Architektur ruhig dasteht, sich dahinter aber ein verwickeltes Knäuel verbirgt, verwickelt wie die Malerei.
Aricò hinterfragt sich ständig, sein Denken ist reflexiv. Auch als Mensch ist er immer äußerlich ruhig, elegant, mit seiner schlanken Figur, immer auf der Schwelle, manchmal heiter, aber zugleich verwickelt und komplex durch Bezüge und Engagement.
Es handelt sich um eine beinahe zufällige Malerei durch die Zerstäubung der Farbe mit „Varesine" (ein altes Bauernwerkzeug, mit dem Kupfersulfat verspritzt wurde), nicht zu kontrollieren bei den großen Absorptionsflächen, die das Risiko auf sich nehmen und an der Rändern des Untergrunds zersplittern, wobei sie Erstaunen und Unsicherheit provozieren im Betrachter wie in der Malerei selbst.

Es handelt sich nicht um die einfache Verkleidung oder Texturierung der Welt, sondern um eine kritische Reflexion, wo das Gegebene (die Konstruktion) nicht das Gewisse ist, weil es immer von der Malerei und ihrer Begründung abgewandelt wird.

50. *Oltre il limte A,* 1983



Die Malerei wird auch an den Rändern sichtbar, die Farbe ist frei (vor allem von 1981 bis 1988), leicht, luftig, transparent, wie bei ins Gigantische vergrößerten Aquarellen; die geliebte Malerei aus der Nähe gesehen, mit der Nase direkt in der Malerei, in ihr, um darin unterzugehen und einzutauchen, bis einem die Augen überfließen von seinen „Occhi spalancati". Die Malerei erschauert, ist leicht und sanft, exquisit und raffiniert, auch deshalb, weil die Grenzen „zerrüttet" sind. „Aufmachen, wegnehmen, zeigen und verbergen", sagte Aricò. Immer ist Bewegung, eine neue Unruhe in dieser Malerei, die immer wiedergefunden, aber bewusst unangebracht, „Fuori posto" erscheint, so der Titel eines Werks. Zerbrechlich, instabil, nicht demonstrativ ausgestellt, gegen den „Lärm".
„Wasserbilder", die an den gesplitterten Rändern Spuren auf bereits getrockneten Spuren hinterlassen. Diese Malerei ist so sensibel, dass man sich fragt, warum es so schwierig ist, noch zu malen, wo es doch so „leicht" zu sein scheint, wenn man vor diesen Bildern steht. Es ist eine synchrone Malerei zwischen den zeitgenössischen Bemühungen und der Tradition, zwischen der Tradition und der Erfahrung der Malerei selbst; eine prekäre Form, die die Grenze der Oberfläche überwindet und nicht mehr den Projektcharakter verrät.
Bei anderen Arbeiten ein bleiernes Tintenschwarz, wo man an den „Flanken" noch Spuren der geleisteten Arbeit erkennt, das bereits Geschaffene darunter, erste oder letzte der sieben Häute.
Es gibt eine schmerzliche „Distanzierung" von der Architektur und vom Theater.

Rodolfo rüstet die Malerei nicht auf, um etwas anderes zu sagen, sondern geübt, beinahe schweigend, nimmt er die Herausforderung des praktischen Malens an (es ist immer das erste Mal, jedesmal wieder); eine sehr sichere und dichte Malerei, bei der es noch den Konflikt zwischen rein und unrein gibt, und wo das Risiko eine Konstante bildet.
Das Werk ist Spannung, immer hervorgerufen von der Malerei, die sich wundert und uns verwundert.
Die „jüngsten" Arbeiten sind „in der Schwebe" und „entlaubt", sind die unterirdische Haut der Malerei, auf der immer das Echo ihrer selbst erscheint.
„Sull'instabile confine", also an der unsicheren Grenze, lautet ein Titel, wobei „unsicher" für Festigkeit steht, für nicht-gebaut, für nicht-gegründet. Das Unsichere mit einer Grenze, mit einem ausgestoßenen Rand.
Aricò würde sagen: „Die Malerei erzieht mich immer noch."

Bologna, 24. September 2004

51. *Figura informe*, 1987



Concetto Pozzati
Appunti per Aricò

Amava la grande tradizione che si ribaltava sul contemporaneo, amava l'architettura, Paolo Uccello, Bramante, Alberti ai quali dedicò alcune opere come *A Paolo Uccello, Quattrocento: siate eterni il più a lungo possibile* e *Arco-arcobaleno* in quanto "l'arco è una struttura curva con la quale si supera uno spazio".

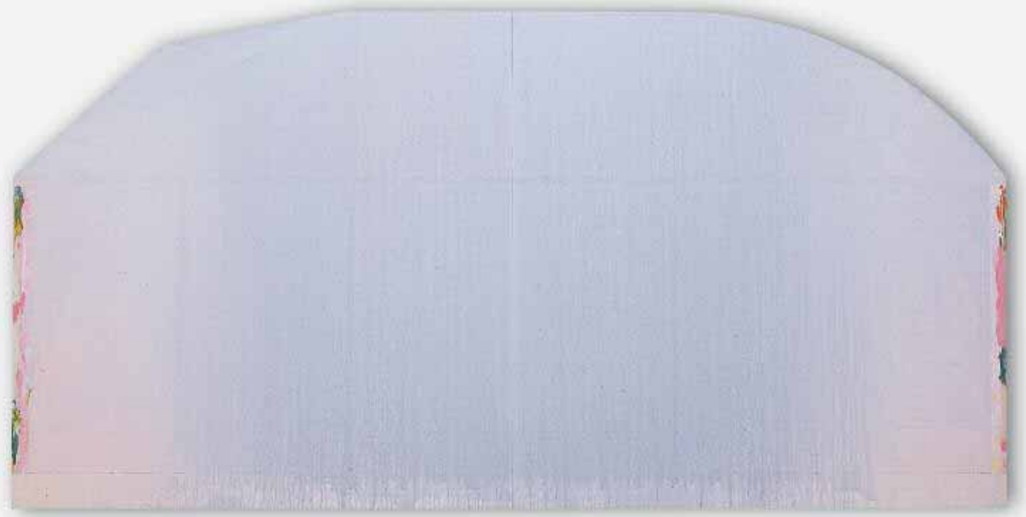
Aricò non è incasellabile in una "tendenza", in una generazione ma lo si può accompagnare a coloro che camminano in bilico sulla cresta del colmo, sul baratro di un timpano, su un asse in equilibrio; pericolo affascinante.
Si sarebbe detto tempo fa che il suo lavoro è ambiguo (né astratto, né neo-oggettuale, né sola pittura di superficie) in quanto il confine tra progetto e pittura sembra apparire ma è celato, nascosto, obliterato; a volte il progetto è dipinto, oltre è la pittura che è progettata, analitica per amore verso Seurat.
L'ortogonalità poco raccontata ma sbilenca, l'assonometria fantasmagorica, quell'architettura "dipinta" fa coincidere, ancora una volta, l'interno con l'esterno: una presenza al confine.
È una pittura al limite, tra suadenza e morbosità, ostinata e certa, mimetica ed allusiva dove il progetto (Aricò disegnava al tecnigrafo) è "l'anticamera critica".
I suoi amori vengono da lontano Munch, Gorky, Scanavino esistenziale, poi Malevič, Delaunay, Seurat sino a Rothko filtrati dalla storia e dalla progettualità di Paolo Uccello e Bramante.

La pittura è conoscenza della pittura, è presenza che attende la tensione della pittura.
Rivedo le opere dal 1958 al 1963 dove esiste ancora una "Possibilità d'indagine", dove l'informale viene superato al suo interno, modificando e relazionandosi senza andare verso i "neo programmati" (Castellani e Bonalumi) o gli "azzerati" (Manzoni, Lo Savio). Nuove "ambiguità", nuove inaspettate relazioni, che mettono però in discussione attraverso disagi stilistici, pause, strisce, bande diagonali; il disagio, il confine diventano fenomeno d'indagine.
Nelle opere "Work in progress" (bellissima quella presentata alla Biennale del 1964) la quadrettatura imprigiona resti esistenziali e solitari che si collocano ingigantiti su fogli catastali. Quelle forme geometriche (orfiche o che oscillano a "pendolo") già tentano di diventare oggetto, cosa.
Il colore incomincia ad incalzare, appare acceso, fisico, e non più tonale.

Aricò non rinuncia mai alla pelle della pittura, non privilegia la forma primaria che resta lì ad attendere, a contenere la pittura, una pittura ritagliata vicino agli inglesi e a Richard Smith.
Anche quando ripulisce la struttura non crede ad un minimalismo ma a un primordiale geometrico che, fuori scala, ingombrante è diverbio aniconico alla Pop Art, certamente non amata da Rodolfo.
E Aricò continua a lavorare per opposti, per "anomalie", per amore dei contrasti.
La geometria, anche quella descrittiva, è sempre spaesata ritagliata in oggetto apparentemente pesante facendola diventare leggera, attraverso la leggerezza della pittura.
Non credo solo all'"architettura dipinta" o alla pittura che esiste in quanto progetto, ma guardando il lavoro di Aricò capisco che l'architettura è solo apparizione e viene quasi nascosta dalla pittura. La pittura di Aricò è "androgina" e nell'iconologia si potrebbe svelare che l'architettura è in atteggiamento tranquillo ma regge una matassa di filo intricato, come intricata è la pittura.
Aricò s'interroga sempre, il suo pensiero è riflessivo. Anche Aricò è civilmente sempre apparentemente tranquillo, elegante, slanciato nella sua bella figura, nel suo fisico, sempre sulla soglia, a volte solare ma insieme intricato e complesso per rimandi e sollecitudini.
Una pittura quasi casuale nella polverizzazione delle "varesine" (vecchio strumento contadino per dare il "verderame") se non controllabile nelle grandi assorbenze che rischiano e si frantumano ai bordi del supporto, creando stupore e incertezze in noi e nella stessa pittura.

Non è facile rivestimento o texturizzazione del mondo ma un pensiero critico dove il *dato* (costruzione) non è il *certo* perché sempre modificato dalla pittura e sul perché di essa.
La pittura la si avverte anche ai bordi, il colore è libero (specialmente dal 1981 al 1988), leggero, arioso, trasparente, come in acquerelli ingigantiti, dove la pittura amata e vista da vicino, con naso dentro alla pittura stessa, dentro, per sprofondarsi ed immergersi ricolmando gli occhi, con i suoi "occhi spalancati". La pittura sussulta, è leggera e dolce, squisita e raffinata anche perché i confini sono "dissestati". "Aprire, sottrarre, esibire e nascondere" diceva Aricò. C'è sempre un bradisismo, una nuova inquietudine

52. *Oltre il limite E*, 1983



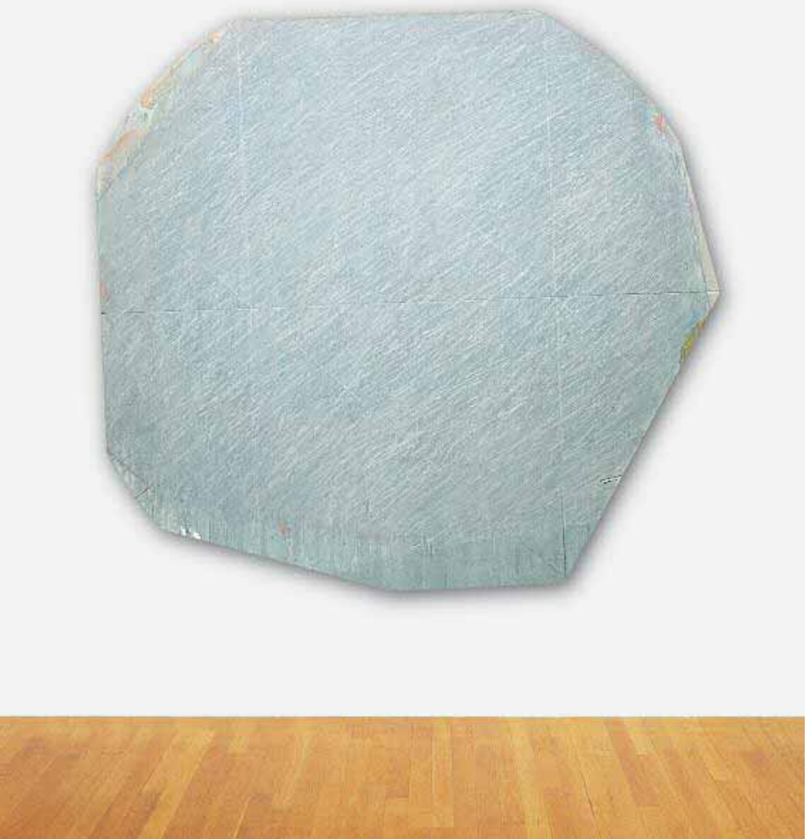
in quella pittura che appare sempre ritrovata ma volutamente *Fuori posto* come recita un titolo di un'opera. Fragile, instabile, non esibita, contro il "frastuono".
Quadri "d'acqua" che ai bordi, sbrecciati, lasciano tracce di tracce già assorbite. Una pittura così sensibile da chiedersi perché sia così difficile ancora dipingere, quando sembra così "facile" se ti imbatti in queste presenze. Una pittura sincronica tra le sollecitudini contemporanee e la tradizione, la tradizione e l'esperienza della pittura stessa. Una forma precaria che supera il limite della superficie e che non avverte più la progettualità.
In altri un nero inchiostro plumbeo dove ai "fianchi" s'intravede il lavoro svolto, il già fatto sotto, ultima o prima delle sette pelli.
Esiste una patita "distanzazione" dall'architettura e dal teatro.

Rodolfo non "arma" la pittura per dire altro ma educato, quasi in silenzio, affronta l'esercizio (è sempre la prima volta, tutte le volte) della pittura, una pittura salda e corposa dove esiste ancora il conflitto tra puro e spuro, dove il rischio è costante.
L'opera è tensione ed è sempre costruita dalla pittura che si meraviglia e ci meraviglia.
Gli "ultimi" lavori sono "sospesi" e "sfogliati", sono pelle sotterranea della pittura dove appare, sempre, l'eco della stessa.
Sull'instabile confine recita un titolo dove "instabile" sta per fermezza, per non costruito, per non fondato. L'instabile con un confine, con un limite, con un margine esiliato.
Aricò direbbe: *"La pittura mi educa ancora."*

Bologna, 24 settembre 2004

53. *Fuori posto*, 1990
54. *Cenere*, 1987 >
55. *Sensus 2*, 1989 >





Francesca Pola
Unbegrenzte Grenzen: Visionen des Werdens, im Sinne des Ganzen
Das Werk Rodolfo Aricòs in den achtziger und neunziger Jahren

In einer eindrucksvollen unveröffentlichten Erzählung von halb autobiographischem, halb visionärem Charakter aus der zweiten Hälfte der neunziger Jahre beschreibt Rodolfo Aricò eine fiktive Begegnung mit dem amerikanischen Künstler Mark Rothko und formuliert Gefühle und Eindrücke dieses Gedankenaustauschs. Bei der Lektüre bringt ein Passus Aricòs Vorliebe für einen Maler wie Rothko besonders deutlich zum Ausdruck: „Wie hätten wir uns, egal unter welchen Umständen, bei welchem Thema oder mit welchen Gefühlen mit etwas zufriedengeben können, was nicht maßlos gewesen wäre?"[1] Diese Anregung macht deutlich, wie sehr es tatsächlich die Idee des Widerspruchs, der Grenzübertretung, der Transgression, dieser Wunsch nach einer Konkretion des Absoluten im Moment der Entstehung des Werks waren, die Aricòs Arbeit prägen, vor allem in den achtziger und neunziger Jahren.

1982 stellte der Künstler auf der Biennale in Venedig das Werk „Prometeo" aus, das vorher den Titel „Clinamen" getragen hatte. Es handelt sich um eine grundlegende Arbeit für die Definition der neuen Richtung seiner Malerei nach den Jahren, die der Auseinandersetzung mit der Architektur als Ort der Meditation über Archetypen und Geschichte gewidmet waren; sie erfuhren eine Zusammenfassung in der großen Retrospektive „Rodolfo Aricò. Mito e architettura", die 1980 in der Casa del Mantegna in Mantua zu diesem Thema stattfand.
„Prometeo" setzt genau an dieser Reflexion an und eröffnet im Werk Aricòs eine neue Phase, in der sich die Aufmerksamkeit von den Studien zum architektonischen Archetyp als Metapher für ein kreatives Verhältnis zur Geschichte verlagert auf das Gegenteil, nämlich Grenzvisionen, die an der Schwelle des Seins die Beziehung zwischen Individuum und Kosmos erahnen lassen.
Die architektonische Ausgangsstruktur ist in diesem Fall das Tympanon, ein von Aricò vor allem gegen Ende der siebziger Jahre bevorzugtes Objekt, das sich jedoch in ein unbekanntes, zerklüftetes Gefüge unterschiedlicher Oberflächen verwandelt durch eine asymetrische, schwebende Konstruktion, die seine Identität in Frage stellt und neu formuliert, und durch eine malerische Ausführung, die seine Haut mit leuchtenden Reflexen und vibrierenden Tonalitäten belebt.
Aufschlussreich ist der doppelte Titel des Werks: „Clinamen" verweist auf Lukrez und seine Übersetzung von Epikurs „Parenklisis", also die ‚Ablenkung', die die Aggregation der Atome ermöglicht, durch die materielle Formen entstehen; entsprechend ist „Prometeo" ein direkter Bezug auf einen Mythos schöpferischer Regelverletzung in der Aufzehrung (das Feuer). Im Übergang vom ursprünglichen zum definitiven Titel bleibt also die Idee von Regelverletzung als schöpferischem Element von Wirklichkeit erhalten. Schon aus diesen Aspekten geht hervor, dass für Aricò der Mythos speziell ab dieser neuen Phase seiner Arbeit nicht als Metapher, sondern als reale Natur der Vision aufgefasst wird: Nicht als Schilderung, die sich in einer Abfolge artikuliert, sondern als Bild jenseits der Zeit, das das Universum dessen sichtbar macht, was sich jenseits der Grenzlinie befindet.
In dieser kosmischen Vision durchdringen sich Mythos und Natur, Individuum und das Ganze, und dieses Streben nach Wiedervereinigung von Mikrokosmos und Makrokosmos manifestiert sich in Aricòs Malerei besonders ab den achtziger Jahren, um sich dann in den neunziger Jahren weiter zu vertiefen.

Der Widerspruch eröffnet jedoch auch eine andere Perspektive, die notwendig, komplementär zu dieser und unvermeidlich ist: Die der Tragik, der unmöglichen Realisierung dieser ursprünglichen Wiedervereinigung. Sie vermag jenseits der dramatischen existentiellen Entfremdung eine positive Bedeutung einzig in einem schöpferischen, biologisch-intuitiven Bewusstsein zu finden, dem die sich herausbildenden Ursachen einer alles, Empfindung wie Empfinden, umfassenden Wirklichkeit nur fragmentarisch greifbar werden. Der Ort, an dem dieses Bewusstsein sich herausbildet, ist die Schwelle, die Grenze: Die einzig mögliche (und deshalb notwendige, unverzichtbare) Dimension des Unbegrenzten, des endlosen Werdens.
In den Jahren 1983-84 schuf Aricò die Serie mit dem Titel „Oltre il limite" (in organischer Abfolge im Padiglione d'Arte Contemporanea in Mailand 1984 ausgestellt): Es handelt sich um Formen und Umrisse, die Geraden und Kurven miteinander verbinden, wobei eine Intensivierung des Organischen erkennbar wird in der Helligkeit, in der in Frage gestellten und gebrochenen Konzentration der chromatischen Materie, in der tonalen Hervorhebung von Rändern und Verbindungsstellen und den Tropfspuren der Farbe.
Aricò schreibt in diesen Jahren über die Bedeutung der irregulären Umrisse und der

58. Irregolare, 1986

vibrierenden Oberflächen, die in seinem Werk aufzutauchen beginnen: „Vor einigen Jahren stellte ich mir die Rahmenstrukturen wie eine Serie zeitlicher Momente vor, verbunden in einer Aufeinanderfolge der Beziehungen und entsprechend zusammenmontiert. Jetzt findet der scheinbar unharmonische, in seinem Umriss und der kompositorischen Unordnung völlig spontane Rahmen seinen Sinn in der malerischen Arbeit, in seinem Entstehen und Kollidieren mit den leichten Elementen des Sinnlichen. (...) Ich schaffe eine Art von Ereignis für die Materie: Wenn ich den Rahmen an einer Seite anhebe, beginnt die Farbe infolge der Schwerkraft nach unten zu fließen und verwandelt und vergewaltigt die Idee einer Qualität, die ich im Sinn hatte. (...) Es hat den Anschein, als ob die Entstehung des Werks auf seine Existenz und sein Eigenleben abzielten. Die Faszinationskraft liegt also darin, seiner Natur zu folgen und zum Vermittler des Phänomens zu werden. Das Feld des Ereignisses ist das Ergebnis eines Konflikts der Wahrnehmungsmaterialien, der Zeichen von Widerspruch, ständiger Transgressionen, die dazu tendieren, in einem sensiblen, schwingenden, nervösen und dennoch in seiner Präsenz zusammengesetzten Körper zu verschmelzen".[2]
Das Auftauchen der Prozesshaftigkeit als Bild einer nicht abgeschlossenen, sich ständig selbst erzeugenden Form präsentiert sich also als eine Vision der unfassbaren, weil schöpferischen Grenzüberschreitung; entsprechend verhält sich die fortschreitende Tilgung der ursprünglichen Struktur funktional zur Erweiterung des Sinns. Ein ‚Sinn', der in Aricòs Werk aus der zweiten Hälfte des Jahrzehnts immer mehr zum Schlüsselwort wird, reich an vielfältigen Facetten: Nicht nur „Bedeutung", sondern Bedeutung insoweit wahrgenommen, eben „empfunden".

Dieser Aspekt verweist auf einen weiteren entscheidenden Punkt für das Verständnis dieser Phase in Aricòs Malerei, nämlich die immer ausdrücklichere Einbeziehung und Ausführung eines körperlichen, konkreten Bezugs zwischen dem Werk als konstant über sich hinausgehende Schwelle und andererseits der Realität als kontinuierlich dazwischentretendes Werden gemäß einer Dynamik, die danach strebt, im Bild die Komplexität dieser schöpferischen Wesensgleichheit wiederzugeben: „Wenn das Darstellbare die Tagseite ist und das Nichtdarstellbare die träumerische Nachtseite des Symbols, was ist dann die syntaktische Alternative zwischen diesen beiden Stadien?"[3]
Wo kann im stabilen Zustand der Leere die Grenze verlaufen? Jenseits der Leere selbst? Auf diese Frage sucht Aricò mit einem weiteren, grundlegenden Werk zu antworten, „Instabile confine", 1986, dessen komplexe Entstehungsgeschichte von einer langen und vielfältigen Serie von Vorstudien bezeugt wird, in denen die Diskontinuität des malerischen Gewebes immer deutlicher hervortritt. In diesem Werk steht der konzentrierte und bewusste Dialog mit der Wissenschaft neben einem visionären Impuls, der eine überraschende und in sich widersprüchliche visuelle Syntax erzeugt.
Mit „Instabile confine" beginnt eine neue Phase in Aricòs Arbeiten, die gleichzeitig von äußerster Genauigkeit und Komplexität sind: Wie Erscheinungen aus dem pulsierenden Innern der kosmischen Existenz; abgeschlossene Universen, die sich ausdehnen („Pulsa", 1989); Augenblicke von Bewusstsein jenseits des eigenen Seins, im eigenen Werden. Es sind Bilder einer Urzeit vor aller Geschichte und Rationalität, als versuchte die Form, ihre Expansion im Ganzen einzufangen. Unkontrollierte und unkontrollierbare Ausbrüche einer Materialität, die Aricò mit Hilfe von Umrissgestaltung, Schnitt, Zerbrechen und Zusammenmontieren von mehreren Leinwänden zu bändigen versucht. Ausbrüche insofern, als sie auftauchen, aber Ausbrüche auch als etwas nicht mehr aufschiebbares, als ein intuitives Aufleuchten, für das die Kunst ein Erkenntnisprozess ist, der strukturiert, während er erkennt, formt, während er begreift, und dies in der Ganzheit. „Aber wann? Wann ist dieser magische Augenblick eines anderen Existierens möglich und erkennbar? (...) Durch welche geheimen Prozesse werden die Visionen der Sinnenwelt durchtränkt von den Absonderungen unserer Gedanken?! Unbewusst setzen sie sich fest und ohne Vorwarnung kommen sie erneut in Bewegung, dann tauchen sie überraschend wieder auf und erst jetzt geben sie sich zu erkennen".[4]
In diesem Sinne ist auch die neue Richtung im Verhältnis zur Architektur zu verstehen, die Aricò in diesen Jahren metaphorisch in unregelmäßige Umrisslinien fasst, deren Struktur sich aber konstant auf eine ‚andere' Räumlichkeit beziehen, die des Seins. Die Architektur wird Architektur des Sinns und der Psyche als Ausdruck von Jahrtausenden biologischer Wandlungsprozesse, als Konkretisierung des Fließens der Zeit in einer permanent veränderlichen Realität, als Bild ihrer selbst als einziger Möglichkeit ihres Erscheinens. Das Werk als Versenken in die Tiefen des Menschlichen, zu den Ursprüngen des Lebens, als Versuch, dem Formlosen, unserem Werden, Gestalt zu geben.
Nach einer Aussage von Aricò selbst lässt sich eine erste Andeutung dieser Problematik in der Arbeit „Loud", 1966, aus den sechziger Jahren erkennen; sie artikuliert ein Verhältnis zwischen Objekt und Umgebung nicht im Sinne von Modifikation, räumlicher oder dimensionaler Gliederung, sondern von sinnlicher Durchdringung unter problematischem Vorzeichen: „Es handelt sich nicht darum, ein neues Universum von mythischen Inhalten wiederherzustellen, sondern die archetypischen Elemente unserer Kultur des 15. Jahrhunderts zu objektivieren, visuell fühlbar zu machen. Es ist ein Blick ohne Befangenheit, aber bestimmt von dem panischen Willen, sich einer Landschaft wieder zu bemächtigen, die übervoll ist von Rhetorik auch des 20. Jahrhunderts, um sie unserer existentiellen Landschaft wieder zurückzugeben, die aus Resonanzen, Echos (Loud = Echo), Einflüssen, Wurzeln besteht".[5] Im Verlauf der siebziger Jahre bildet die Perspektive (allerdings die ‚verkomplizierende' von Paolo Uccello und nicht die ‚beruhigende' von Piero della Francesca) den Bezugspunkt, der Aricòs analytische Reflexion leitet, bis hin zur Personifizierung der architektonischen Archetypen in szenischen Formen, die von einem Raum des Anderswo künden („Scene di Ravenna", 1978).
Analog dazu verändern sich die Formen der Rahmen, die der Linie der „shaped canvases" nicht fern stehen, wie Aricò sie bereits in den Sechzigern erprobt und verändert hatte; sie zerfallen gerade in den achtziger Jahren in vielfältige und unregelmäßige Formen, um mit noch größerer Eindeutigkeit den Raum des menschlichen Handeln zu öffnen, und nicht etwa, um einen äußeren und ihm fremden Raum zu verändern.
Damit sind wir an der Schwelle („Porta", 1980) und dem Andersgearteten, das jenseits von ihr erscheint, gleichzeitig aber völlig eins ist mit ihr, beinahe eine spiegelbildliche Vision unseres unvollkommenen Seins: „L'anomalo", 1981, „L'irregolare", 1984. Und schließlich „L'altro spazio", 1985, das Bild des möglichen Raums der Wiedervereinigung und der schweigenden Erwartung einer möglichen Einheit, der Raum der „Pittostruttura",1987. Gerade dieser der Natürlichkeit des Existierens inhärente raumzeitliche Zusammenbruch bildet das grundlegende Thema dieser Arbeiten, und zwar im klaren Bewusstsein der Unerreichbarkeit des Wahren, oder besser seiner Unaussprechlichkeit, es sei denn durch Negation, Paradox oder Oxymoron: „Auf diese Weise misst sich das Gelebte von heute mit dem Gestern in der Wellenlänge des Sinnlichen, wo der Raum nicht mehr der Behälter figürlicher Muster ist: Es ist poetische Darstellung mittels der eigenen formalen Materialien, weil in ihnen die Bedeutung des künstlerischen Schaffens besteht. Wo das suggestive Ereignis des Unsichtbaren die spiegelbildliche Verdoppelung der Gegenwart ist, ihre Überkörperlichkeit. Wo das Wirkliche körperlos ist und das Unwirkliche die Festigkeit der Gegenwart hat. (...) Wieder ‚Zweideutigkeit', aber die absolute Zweideutigkeit ist die einzige Konkretisierung der Wahrheit, die dem Menschen zugestanden ist".[6]
Diese Werke sind durch einen dramatischen und gebrochenen Farbauftrag charakterisiert, einen bisweilen zum erzählenden Drama werdenden Farbregen, durch Leere, schichtweise Ablagerung: Ein Zeitgefühl, das sinnliches Zeitempfinden ist. Oft ist es die Farbe selbst, die die Identität des Werks definiert und scheinbar tautologische Titel erzeugt. Paradoxerweise lebt nämlich die Farbe in dieser vorgeblichen Monochromie/Bichromie und widerspricht der angeblichen und ausdrücklichen Einheit dieser chromatischen Kerne in zentrifugaler Expansion und zentripetaler Implosion: „Nero blu", 1986, „Fiamma fredda", 1986 (wo der scheinbare Widerspruch im Titel den Zusammenfall



XIII. Rodolfo Aricò, Mailand, 1997

von Denken und Fühlen bezeichnet), „Naturans", 1986, „Rossoarancio (né angelo né demonio)", 1989 (noch einmal ein Zusammenfallen der Gegensätze). Es folgt die Serie der hauptsächlich waagerechten Arbeiten wie „Cenere", 1987 (in der die Farbe Materie, Gefühl ist), „Rosso dentro", 1987 (die Innerlichkeit des Werdens ist Feuer, aufzehrende Enegie), „Iete", 1987 (vergessen, um wiedergeboren zu werden), bis hin zu den Werken des neuen Jahrzehnts wie „L'inquieto", 1990, und „Making sense", 1990.

Ein weiteres Mal erscheint dieser Primat der „Sinne", der den Menschen als einen Mikrokosmos in ständiger entropischer Metamorphose definiert und in Analogie und Wesensgleichheit das Werk als Individualität und Sinnmonade (in Übereinstimmung von Bedeutung und Fühlen).
Gegen Ende der achtziger und vor allem in den neunziger Jahren zeigt sich in Aricos Arbeiten und Reflexionen eine weitere Vertiefung dieser Beziehung zwischen Mikrokosmos und Makrokosmos, dieses Dialogs mit dem Anderssein, der auf den Gründen des Fühlens basiert. „Überlagern, das Heterogene der Wahrnehmung überlagern. Tilgen, vervielfältigen, verdicken, mischen, kneten. Ich und das Andere, die heteroklitische Sache. Um wieder Sache zu werden, Dimension des Nichts, des Alles".[7]
Während bereits in den achtziger Jahren diese Basis von Beziehung explizit vorhanden war, etwa in Arbeiten wie „Fuori e dentro te", 1986, oder „Con gli occhi spalancati nel buio", 1986, lässt sich feststellen, dass Aricò später die Idee von Bezüglichkeit, die auf Beispielen einer andeutungsweise räumlichen Vision beruht („Instabile confine"), ausweitet zur Verschmelzung mit einer Idee, die direkter und ausdrücklicher verbunden ist mit der körperlichen Komponente (das Empfinden): „Das Empfinden ist der Grund der Dinge und gleichzeitig die Schwelle des Wahrnehmbaren, die Schwelle der Wahrheit".[8]
In Werken wie „Sensus", 1988, und „Sensus 2", Dezember 1988, gewinnt dieser Übergang konkrete Gestalt. Über „Sensus 2" hat Aricò selbst einen äußerst dichten und bedeutungsvollen Text verfasst: „Der Morgen ist bleiern, aber mit erfreulichen Vorahnungen von Regen. Vor mir „Sensus 2": Bleiern, getränkt mit geheimnisvollen Vorahnungen. Es gibt ein Jenseits, aber keine visuelle Dimension des Jenseits. Es gibt eine Wahrnehmung, die von den Trenn-Linien gebildet wird. Kraftlinien, Trennungslinien und Grenzsignale. Es gibt eine graue Malerei, die auf der Oberfläche aufgetragen ist, als löschte oder beschränkte sie den Blick wie ein Vorhang. Es ist eine große Auslöschung, aber bei näherem Hinschauen kann man den strukturellen Verlauf erkennen, die vorhergehenden und nachfolgenden Skelette, die eine provisorische Struktur bildeten. Eine davon, schräggestellt, wird nach oben gerissen, gerissen, um ein schwaches Blau zu offenbaren. Die einzige Farbe in dem großen grauen Feld, das dennoch vielfarbig erscheint. Die nach rechts oder links geneigten diagonalen Strukturen weichen vor der letzten Intuition von langsamem Mut: Die wiederaufbauende Definition. Man erkennt ein Quadrat, ein Beinah-Quadrat, inmitten so vieler Anomalien. So kann man einen langen, schweren, aber nicht unangenehmen Ton hören, nur lang, ein Echo ohne Echo. Wenn es Genesung ist, scheint es keine Melancholie zu besitzen. Vielleicht ist es nur eine neue Geburt".[9]
Die Identifizierung von Werk und Natur (der „bleierne" Morgen, der sich auf dem „bleiernen" Werk reflektiert, beide voller Vorahnungen, aber erfreulich die des Regens, geheimnisvoll die des Farbregens, der das Werk bildet) beginnt mit der Ähnlichkeit einer Bühne, deutlicher Raum des Woanders („wie ein Vorhang"), getrieben von der Unruhe der „Auslöschung", die „wiederaufbauende Definition", um in einem lautlosen und mächtigen „Echo ohne Echo" zu schließen, das „vielleicht" die Vorahnung einer „neuen Geburt" ist, einer Arbeit mit Vergangenheit, im Atem des kosmischen Werdens. In totaler Identifikation mit dem Werk wird es zu einem körperlichen und physischen Drama, das rückhaltlos gelebt wird: „Es ist ein schreckliches Malen. Ich will Tiefe, will ein dichtes Gewebe von Fasern, von Spannungen, von Nerven. Schmerzhafte und brüchige Fasern. Wald aus blutigen Nerven, aus schwarzem Blut, aus grauem Fleisch. Schmucklose und unglückliche Malerei. Strukturen, die auftreten und sich zerstören. (...) Dann verbreitern sich die Strukturen, überlagern sich, monoton und schwer, eine die andere. Ein einhüllender Klumpen, bestehend aus anderen Malereien, darübergelegt wie eine Paste. Eine graue Haut, die vermischt und auf der sich die darunterliegenden Überlagerungen erkennen lassen. Dann mache ich wieder andere Strukturen darüber, greife mit Gewalt ein und reiße andere kleine Strukturen heraus, um die zarte darunterliegende Farbe wieder auftauchen zu lassen. Eine wirre, traurige, wütende und sanfte Reise".[10]

In diesen Jahren verstärkt sich der Verweis aufs Organische, in den Umrissformen, den Vorsprüngen, den Schichten und Rissen, den Splittern; in Werken, in denen der fragmentarische Charakter des Malens, des Zerreißens, des Wiederherstellens als sich Öffnen der Materialität auf ihre Geheimnisse von Naturhaftigkeit von einem völligen Verschmelzen kündet in einer tragischen und erhabenen Vision schrecklicher und zugleich absolut klarer Szenarien unseres Seins: „Ich lebe in einem Raum ohne Grenzen, aber durchzogen von sich kreuzenden Schranken".[11] In einem solchen Raum kann man sich nur fehl am Platz fühlen, so die Arbeit „Fuori posto", 1990. Ein Raum des Seins, in dem auch das Wort wegen seiner Konkretheit Wert hat: „Circumflex", 1991, „ein von einem Computerhandbuch geborgter Titel. Ich weiß zwar nicht, was er bedeutet, aber da ist diese Analogie des Namens mit der Form, die mich amüsiert. Sie ist ohne Geometrie!"[12] Ein Raum, in dem nur das Fühlen des Ganzen, mit all seinen Komplikationen und stechenden Schmerzen einen Anschein von Strukturierung wiederherstellen kann: „Aspro 2", 1991. Ein Raum, in dem der einzige Wert die Präsenz ist, jenseits der gespenstischen Chimären des Visuellen: Das Gefühl, der Körper. „Meine Besessenheit besteht darin, das Nicht-Objekt wieder zum Objekt werden zu lassen. Wenn die Nicht-Darstellung des Objekts in der nicht-objektiven Festlegung besteht, kann diese nichts anderes sein als ein anderes Objekt, weil es wieder Teil der Natur wird; der Natur und des Menschen. Und mein Nicht-Objekt wird von neuem Objekt mit all seinem Gewicht (pondus) seiner Vergegenwärtigbarkeit. Die Endgültigkeit der Präsenz ist das, was mich in seiner Totalität, Ganzheit, Absolutheit interessiert. (...) Das Gefühl kehrt also in die Wahrnehmungskomplexität des Ganzen zurück. Objekt als Körper, Gewicht, Stimmung, nicht-objektive Wahrheit, zum Objekt geworden".[13] Ein Raum, der sich auch für den Dialog mit der Umgebung öffnet, nämlich in dem Zyklus „Sere", 1997, von dem Aricò wollte, „dass darin der leichte und lyrische Atem des Ganzen ist, das uns umgibt".[14] Und der die erhabene Tragik des letzten Zyklus seines Werks ankündigt mit den vorspringenden Körpern von „Chi ama crede", 1997, die eine neue, extreme Syntax von Implosion und Introjektion des Ganzen eröffnen.

So gewinnt also das Werk Rodolfo Aricòs in diesen Jahren beispielhafte Qualität als Bild dieser unbegrenzten Grenzen, die uns ausmachen: „Das Absolute ist keine Szenerie, keine fixe religiöse Zeitlichkeit. Das Absolute ist im Innern seines existentiellen Fühlens und vibriert in regungsloser Beweglichkeit".[15] Das sich Ablösen und nebeneinander Bestehen eines diskontinuierlichen Fließens der Oberflächen; die ständige Sorge um die Definition des Formproblems als konkrete Gestaltung; die vorzeitliche, uranfängliche Komponente, beispielhaft geworden in den kontinuierlich aufgehobenen und in Frage gestellten Archetypen; der Konflikt Emotionalität-Vernunft, der eine rituelle, beinahe magische Dimension des Werks bedingt, häufig von kathartischer Wirkung - diese Elemente erweisen sich als äußerst charakteristische Merkmale im Vergleich zur zeitgenössischen Kunst. Denn die scheinbaren Analogien zum - unverbindlichen oder auch nicht - Neoexpressionismus vom Ende des 20. Jahrhunderts in der Rauheit der Oberfläche sind nur äußerlich, dieser erreichte niemals die Raffinesse in Farbe und Leuchtkraft der pulsierenden Leinwände Aricòs, die von unabgeschlossener und dramatischer Zeitlichkeit vibrieren, ohne Zweifel weit entfernt von flacher spektakulärer Unverbindlichkeit und leerem, innerlichem Heruntererzählen. Diese Werke sprechen vom Universum und dem Einzelnen, indem sie vom Universum des Einzelnen sprechen, getreu jener erkenntnistheoretischen Maxime, jener noetischen Unruhe, die im Machen konkrete Gestalt annimmt noch vor dem Denken, oder richtiger: Im Machen als Modalität des Denkens, der Inbesitznahme des Realen und der Geschichte.
Ausgangspunkt bleibt immer der Mensch, ein totales und absolutes Bewusstsein der Gründe des Fühlens, Wahrnehmens, Lebens im Fluss des Seins in all seinen Formen: „Eine Malerei der Seele habe ich angestrebt, eine Malerei in den Landschaften von Reflexion und Suggestion, die aus unerforschlicher Ferne auf uns gekommen sind, von leuchtenden Welten, deren diffuse und heftige Echos ich spüre, durch den Nachhall der Emotionen, die wie Gezeiten über mich hereinbrechen, wenn ich dieses Getöse der Wellen in der Brust spüre und der Schaum dieses Meeres in meinem Geist überquillt, ihn beinahe erstickt, um dann in Form von Zeichen zu verströmen".[16]

Mailand, 12. Dezember 2004

[1] R. Aricò, „L'immenso oceano", unveröffentlichte Erzählung, zweite Hälfte der neunziger Jahre.
[2] R. Aricò, „Nota", 1983, in „Temporale. Rivista d'Arte e di Cultura", Jg. 1, Nr. 1, März 1983.
[3] R. Aricò, „L'inatteso attimo", 2. März 1986, in G. M. Accame, „Rodolfo Aricò. L'inquietudine della ragione", Mailand 1990, S. 138-39.
[4] R. Aricò, 24. Februar 1986, in „Frammenti", „Apeiron", Jg. 1, Nr. 2, Messina, Dezember 1991, S. 41.
[5] R. Aricò, Interview mit E. S. Concari, in E. S. Concari, „Aricò", Diplomarbeit, Accademia di Belle Arti di Brera, Mailand, Studienjahr 1985-86.
[6] R. Aricò in „Intelligenza dell'effetto. La messa in scena dell'opera d'arte", Katalog der Ausstellung im Palazzo Dugnani, Mailand, April 1985.
[7] R. Aricò, 27. September 1987, in „Frammenti", a.a.O. S. 41-42.
[8] R. Aricò, 28. März 1988, ebd. S. 43.
[9] R. Aricò, 21. Februar 1989, ebd. S. 43-44.
[10] R. Aricò, 23. März 1988, ebd. S. 42.
[11] R. Aricò, Interview mit Mauro Panzera, in „Juliet" Nr. 46, Triest, Februar 1990.
[12] R. Aricò, 24. Februar 1991, in „Frammenti", a.a.O. S. 45.
[13] R. Aricò, Interview mit Mauro Panzera, a.a.O.
[14] R. Aricò, Brief an Epicarmo Invernizzi, in „Rodolfo Aricò. Sere", hg. von Angela Madesani, Ausstellungskatalog, A arte Studio Invernizzi, Mailand 1997.
[15] R. Aricò, 27. Februar 1991, in „Frammenti", a.a.O. S. 45.
[16] R. Aricò, „I pensieri morti", unveröffentlichter Text aus der zweiten Hälfte der neunziger Jahre.



Francesca Pola
Limiti senza confini: visioni del divenire, nel senso del tutto
L'opera di Rodolfo Aricò negli anni Ottanta e Novanta

In un intenso racconto inedito, tra l'autobiografico e il visionario, scritto nella seconda metà degli anni Novanta, Rodolfo Aricò immagina di ricordare un incontro con l'artista americano Mark Rothko, mettendo per iscritto sensazioni ed impressioni di questo scambio fittizio. Nello scorrere della lettura, un passaggio forse più di altri comunica il significato della predilezione per un pittore come Rothko da parte di Aricò: "Come avremmo potuto accontentarci, in qualunque circostanza o argomentazione, in qualunque sensazione, di qualcosa che non fosse smisurato?".[1] Partendo da questa suggestione, è possibile riconoscere come sia stata proprio l'idea della contraddizione, del superamento del limite, della tragressione del confine, questo desiderio per una concretezza dell'assoluto resa presente nell'istante dell'evento dell'opera, a caratterizzare il lavoro di Aricò, in modo particolare nel corso degli anni Ottanta e Novanta.

Nel 1982, Aricò presenta alla Biennale di Venezia l'opera *Prometeo*, in precedenza intitolata *Clinamen*. Si tratta di un lavoro fondamentale nella definizione del nuovo percorso della sua pittura dopo gli anni dedicati alla riflessione sull'architettura quale luogo di meditazione sugli archetipi e sulla storia, che hanno visto un momento di sintesi nella grande retrospettiva *Rodolfo Aricò. Mito e architettura* dedicata a questo tema nel 1980 alla Casa del Mantegna di Mantova.
Prometeo parte infatti proprio da questa riflessione per aprire una fase differente dell'opera di Aricò, nella quale l'attenzione si sposta dall'indagine sull'archetipo architettonico quale metafora di un rapporto creativo con la storia alla contraddizione dello stesso quale concretarsi di visioni liminali in grado di far intuire, alla soglie dell'esistere, la corrispondenza tra individuo e cosmo.
La struttura architettonica di partenza è in questo caso infatti il timpano, oggetto privilegiato di indagine da parte di Aricò in particolare sul finire degli anni Settanta, che però si trasforma in una articolazione inedita di fessurazione e superfici variate, attraverso una costruzione asimmetrica e sospesa che ne contraddice e riformula l'identità, e a una stesura pittorica che ne anima la pelle di luccicanze e tonalismi vibranti.
La stessa doppia titolazione dell'opera è significativa: se *Clinamen* rimanda a Lucrezio, nella sua traduzione della *parenklisis* di Epicuro, vale a dire la "deviazione" (de-clinazione) che consente l'aggregazione degli atomi generatrice delle forme materiali, analogamente *Prometeo* è un riferimento diretto a un mito di trasgressione creatrice nella consunzione (il fuoco): permane quindi, nel passaggio dal titolo originario a quello definitivo, una idea di contraddizione della regola che si fa elemento di generazione di realtà. Già da questi aspetti appare evidente come il mito per Aricò, in particolare a partire da questa nuova fase del suo lavoro, non sia assunto quale metafora, ma natura stessa della visione: non è narrazione che si articola in una sequenza, ma immagine oltre il tempo che apre l'universo di ciò che si trova oltre la soglia del limite.
Proprio in questa visione cosmica mito e natura, individuo e tutto si compenetrano, ed è in particolare a partire dagli anni Ottanta, per poi approfondirsi negli anni Novanta, che questa intenzionalità di ricongiungimento, di ricomposizione tra microcosmo e macrocosmo si fa esplicita nella pittura di Aricò.

La contraddizione apre però anche un'altra prospettiva, necessaria, complementare a questa, ineludibile: quella della tragicità, della impossibile realizzazione di questa ricomposizione originaria. Questa può trovare un significato positivo, oltre il dramma di spaesamento esistenziale, unicamente nella assunzione di una consapevolezza naturante, biologico-intuitiva, che afferra solo ad intermittenza le ragioni in divenire di una realtà che tutto comprende, sentito e senziente. Luogo di maturazione di questa consapevolezza è la soglia, il limite: unica misura possibile (e per questo necessaria, irrinunciabile) dell'illimite, dell'infinito divenire.
Negli anni 1983-84 Aricò realizza la serie di opere intitolate *Oltre il limite* (esposte in sequenza organica al Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano nel 1984): si tratta di forme e sagomature che combinano linee rette e curve, nelle quali si nota un approfondirsi dell'aspetto organico nella luminosità, nelle concentrazioni di materia cromatica, contraddette e frante, nelle sottolineature tonali di margini e giunture, nelle colature di colore.
Scrive Aricò in questi anni in merito al significato delle sagomature irregolari e delle superfici vibranti che iniziano a comparire nella sua opera: "Qualche anno fa pensavo i telai strutture come una serie di momenti temporali uniti in successione di rapporti e quindi assemblati. Ora, il telaio apparentemente sgraziato, del tutto spontaneo nella sua sagomatura e disordine compositivo, ritrova un senso compiuto nel lavoro pittorico, nel suo farsi e scontrarsi con gli elementi leggeri del sensibile. (...) Tendo a creare una sorta

XXIV. *Scena di Mantova*, Casa del Mantegna, Mantua, 1980

di evento alla materia: se alzo la tela da un lato, il colore tende, per forza della gravità a scivolare verso il basso, trasformando e violentando l'idea di una qualità che mi ero prefisso. (...) Sembra che il farsi dell'opera miri alla sua esistenza e alla sua propria vita. Il fascino è allora inseguire la sua natura e rendersi mediatori del fenomeno. Il campo dell'evento è il risultato di un conflitto dei materiali percettivi, di segni di contraddizione, di trasgressioni continue che tendono a fondersi in un corpo sensibile, vibratile, nervoso eppure composto nella presenza".[2]
Ecco allora che l'emersione stessa della processualità come immagine di una forma non conclusa, costantemente autoformante, si pone essa stessa come visione dell'inafferrabile perché naturante trasgressione del limite; analogamente, la cancellazione progressiva della struttura originaria si rende funzionale all'allargamento del senso. Un "senso" che sempre più diviene parola chiave, carica di molteplici sfaccettature, nell'opera di Aricò della seconda metà del decennio: non solo "significato", ma significato in quanto percepito, appunto "sentito".

Tale aspetto apre un'altra questione nodale per la compresione di questa fase della pittura di Aricò, vale a dire l'acquisizione ed enucleazione sempre più esplicita di una relazione fisica, concreta tra opera come soglia costantemente oltre se stessa e realtà come divenire continuamente interferente, secondo una dinamica che tende a riproporre in immagine la complessità di questa consustanzialità naturante: "Se il rappresentabile è il diurno e l'irrappresentabile il notturno onirico del significante, qual è l'alternativa sintattica tra i due stadi?".[3]
Nella solidità del vuoto, dove può essere il confine? Oltre il vuoto stesso? A questi interrogativi Aricò cerca di rispondere con un'altra opera fondamentale, *Instabile confine*, 1986, la cui complessa elaborazione è testimoniata da una lunga e variata serie di studi preparatori, nei quali sempre più presenti si fanno le intermittenze del tessuto pittorico. In questo lavoro, il dialogo altissimo e consapevole con le scienze convive con una pulsione visionaria che genera una inedita e ossimorica sintassi visiva.
Instabile confine apre una fase ulteriore del lavoro di Aricò, caratterizzata da opere che si pongono come precisissime e complessisime a un tempo: come emersioni dall'interiorità pulsante dell'esistere cosmico, universi conclusi in espansione (*Pulsa*, 1989), istanti di consapevolezza oltre il proprio essere, nel proprio divenire. Sono immagini di un primordio oltre la storia e la razionalità, come se la forma tentasse di contenere la loro espansione nel tutto. Emergenze, incontrollate e incontrolabili, di una materialità che Aricò tenta di disciplinare attraverso la sagomatura, il taglio, la frattura, la composizione di più telai. Emergenze in quanto emersioni, ma emergenze in quanto non procrastinabili, di un lampeggiamento intuitivo che sente l'arte come processo conoscitivo che struttura mentre conosce, forma mentre apprende, nel tutto. "Ma quando? Quando è possibile e individuabile questo magico momento dell'esistere altro? (...) Per quali fili misteriosi le visioni del sensibile si permeano nella secrezione dei nostri pensieri?! E si fissano inconsce e si rimettono in moto senza preavviso, poi sorprendentemente riemergono e solo allora si riconoscono".[4]

In questa stessa chiave si pone anche la nuova declinazione della relazione con l'architettura che in questi anni Aricò metamorfizza in sagomature irregolari ma dal costante riferimento strutturante a una spazialità 'altra', quella appunto dell'esistere. L'architettura diviene architettura del senso e della psiche come articolazione di millenni di modificazioni biologiche, concretarsi del fluire del tempo in una realtà costantemente mutevole, immagine di se stessa come propria unica possibilità di emersione. Opera come affondo nelle profondità dell'umano, alle origini della vita, tentativo di dare forma all'informe, al nostro divenire.
Secondo una testimonianza dello stesso Aricò, è possibile riconoscere un primo accenno a questa problematica in un'opera degli anni Sessanta, *Loud*, 1966, che si poneva tra oggetto e ambiente non in un rapporto di modificazione o articolazione spaziale o dimensionale, quanto di compenetrazione sensoriale in chiave problematica: "Non si trattava di ricomporre un nuovo universo di contenuti mitici, ma di oggettivare, rendere visibilmente tattili gli elementi archetipi della nostra cultura quattrocentesca. È uno sguardo senza soggezione, ma con la panica volontà di reimpossessarsi di un paesaggio stracolmo di retorica, anche novecentesca, per restituirlo al nostro paesaggio esistenziale, fatto di risonanze, di echi (Loud = eco), di suggestioni, di radici".[5] Nel corso degli anni Settanta è la prospettiva (ma quella 'complicante' di Paolo Uccello, non quella 'rassicurante' di Piero della Francesca) il faro che guida la riflessione analitica di Aricò, sino alla personificazione stessa degli archetipi architettonici in forme sceniche che parlano di uno spazio dell'altrove (*Scena di Ravenna*, 1978).
Analogamente, le sagomature dei telai, non estranee alla linea delle *shaped canvases* già da Aricò esperita e modificata negli anni Sessanta, si modificano e frammentano in un molteplicità e irregolarità di forme proprio negli anni Ottanta per aprire con ancora maggiore evidenza lo spazio della e alla azione umana, non per modificare uno spazio esterno ed estraneo ad essa.
Ecco allora la soglia (*Porta*, 1980) e l'eteroclito che appare al di là di essa, ma che al contempo è tutt'uno con essa, quasi una visione speculare del nostro essere imperfetto: *L'anomalo*, 1981, *L'irregolare*, 1984. Ed ecco l'immagine de *L'altro spazio*, 1985, quello possibile, quello del ricongiungimento e dell'attesa silente di un impossibile unità, quello della *Pittostruttura*, 1987. Proprio questo collasso spaziotemporale insito nella naturalità dell'esistere costituisce il tema fondante di questi lavori, in una consapevolezza totale dell'inattingibilità del vero, o meglio, della sua ineffabilità se non per negazione, paradosso, ossimoro: "Così, il vissuto d'oggi si commisura con l'ieri nella lunghezza d'onda del sensibile, dove lo spazio non è più contenitore di orditi figurali: è presentazione poetica attraverso i propri materiali formali, perché in loro consistono i significati del fare artistico. Dove l'evento suggestivo dell'invisibile è la duplicità speculare del presente, la sua iperfisicità. Dove il reale è incorporeo e l'irreale ha la solidità del presente. (...) Ancora 'ambiguità', ma l'ambiguità assoluta è l'unica concretizzazione della verità concessa all'uomo".[6]
Caratterizza queste opere una stesura drammatica e franta, una pioggia di colore che si fa a volte dramma narrante, vuoti, stratificazioni: un senso del tempo che è sensorialità del tempo. Il colore stesso arriva spesso a definire l'identità dell'opera, generando titoli apparentemente tautologici. Paradossalmente infatti, il colore vive all'interno di questa pretesa monocromia/bicromia contraddicendo la pretesa e dichiarata unità di questi nuclei cromatici in espansione centrifuga e implosione centripeta: *Neroblu*, 1986, *Fiamma fredda*, 1986 (dove l'ossimoro del titolo segna la coincidenza di pensare e sentire), *Naturans*, 1986, *Rossoarancio (né angelo né demonio)*, 1989 (ancora, coincidenza degli opposti). Seguiti dalla serie di lavori a prevalenza verticale, come *Cenere*, 1987 (nel quale il colore è materia, senso), *Rosso dentro*, 1987 (l'interiorità del divenire è fuoco, energia che consuma), *Lete*, 1987 (dimenticare per rinascere), sino a opere del nuovo decennio, come *L'inquieto*, 1990 e *Making sense*, 1990.

Emerge ancora una volta questo primato del "senso" che definisce l'uomo come microcosmo in costante metamorfosi entropica, e per analogia e connaturalità l'opera, individualità, monade di senso (nell'equivalenza di significato e sentire).
La fine degli anni Ottanta e soprattutto gli anni Novanta vedono nel lavoro e nella riflessione di Aricò un approfondirsi ulteriore di questa relazione tra microcosmo e macrocosmo, di questo dialogo con l'alterità fondato sulle ragioni del sentire: "Sovrapporre, sovrapporre l'eterogeneo della percezione. Cancellare, moltiplicare, inspessire, mescolare, impastare. Io e l'altro, la cosa eteroclita. Per tornare cosa, dimensione del niente, del tutto".[7]
Se già negli anni Ottanta era esplicito questo fondamento di relazione, ad esempio in opere come *Fuori e dentro te*, 1986 o *Con gli occhi spalancati nel buio*, 1986, si può dire che Aricò attui una allargamento di una idea di relazionalità fondata ancora su paradigmi di visione allusivamente spaziale (*Instabile confine*) alla sua compenentrazione con una più direttamente e dichiaratamente legata alla componente corporea (il senso): "Il senso è la ragione delle cose e insieme la soglia del percepibile, la soglia della verità".[8]

Opere come *Sensus*, 1988 e *Sensus 2*, dicembre 1988, sono il concretarsi di questo passaggio. Su *Sensus 2* è lo stesso Aricò ad aver scritto una pagina di assoluta intensità e densità di significati: "La mattina è plumbea, ma con lieti presagi di pioggia. Davanti a me *Sensus 2*: plumbeo, intriso di misteriosi presagi. C'è un oltre, ma non il visivo dell'oltre. C'è una percezione formata dalle linee-spartizioni. Linee forza, linee divisioni e segnali di limite. C'è una pittura grigia che è disposta sulla superficie come se cancellasse o limitasse lo sguardo come un sipario. È una grande cancellazione, ma avvicinandosi può leggersi il percorso strutturale, gli ante e postcedenti scheletri che formavano una struttura provvisoria. Una di queste, inclinata, viene strappata in alto, strappata per scoprire un tenero azzurro. Unico colore nel grande campo grigio, che pure sembra multicolore. Le strutture diagonali, inclinate verso destra o verso sinistra, cedono all'ultima intuizione di lento coraggio: la definizione ricostruttiva. Vi si legge un quadrato, un quasi quadrato, tra tante anomalie. Così può sentirsi un suono lungo, grave, ma non irritante, solo lungo, un'eco senza eco. Se è convalescenziale, non sembra possedere malinconie. Forse è solo una nuova nascita".[9]
L'identificazione tra opera e natura (la "plumbea" mattina che si riverbera sulla "plumbea" opera, entrambe cariche di presagi, ma "lieti" quelli della pioggia, "misteriosi" quelli della piogga cromatica che costituisce l'opera) si apre alla similitudine della scena, spazio dell'altrove distinto ("come un sipario") in un'ansia di "cancellazione" che diviene "definizione ricostruttiva", per chiudersi in una silenziosa e potente "eco senza eco" che "forse" è presagio di una "nuova nascita", di un lavoro dal precedente, nel respiro del divenire cosmico. In una identificazione totale con l'opera, un dramma fisico e psichico vissuto senza risparmio: "Dipingo in modo atroce. Voglio profondità, voglio un tessuto fitto di fibre, di tensioni, di nervi. Fibre dolorose e fragili. Foresta di nervi sanguigni, di sangue nero, di carne grigia. Pittura disadorna e infelice. Strutture che si pongono e si distruggono. (...) Poi, le strutture si allargano, si sovrappongono, monotone e pesanti, le une sulle altre. Un grumo avviluppante fatto di altre pitture sovrapposte come una pasta. Una pelle grigia che amalgama e dalla quale è possibile rintracciare le sovrapposizioni sottostanti. Allora rifaccio altre strutture, sopra, incido con violenza e strappo altre strutture piccole per far riemergere il tenero colore sottostante. Viaggio confuso, triste, rabbioso e dolce".[10]

Si accentua in questi anni un riferimento organico, nelle sagomature, negli aggetti, nelle stratificazioni e lacerazioni, nelle schegge, in opere nelle quali la frammentità del dipingere, del lacerare, del ricomporre quale aprirsi della materialità nei suoi segreti di naturalità in atto ci parla di una fusione totale, in una visione tragica e sublime di scenari terribili

ed al contempo lucidissimi del nostro essere: "Vivo in uno spazio senza confini, ma intrecciato da intersecanti limiti".[11] E in questo spazio non ci si può trovare che *Fuori posto*, 1990. Uno spazio, quello dell'esistere, nel quale anche la parola ha valore per la sua concretezza: *Circumflex*, 1991 "un titolo preso a prestito da un dizionario del computer. Quindi non so cosa significa, ma c'è quell'analogia del nome con la forma che mi diverte. È senza geometria!".[12] Uno spazio nel quale solo il sentire del tutto, con tutte le sue complicazioni e lancinanti sofferenze, può restituire una parvenza di strutturazione: *Aspro 2*, 1991. Uno spazio nel quale l'unico valore è la presenza, oltre le chimere fantasmatiche del visivo: il senso, il corpo. "La mia ossessione è nel far tornare oggetto il non oggetto. Se la non rappresentazione dell'oggetto consiste nella determinazione non oggettiva, questa non può essere che un altro oggetto, perché torna cosa della natura; della natura e dell'uomo. E il mio non oggetto torna ad essere oggetto con tutto il peso (pondus) della sua presenziabilità. La perentorietà della presenza è ciò che mi interessa nella sua totalità, interezza, assolutezza. (...) Il senso allora, rientra nella complessità percettiva del tutto. Oggetto come corpo, peso, umore, verità non oggettiva fatta oggetto".[13] Uno spazio che si apre anche al dialogo di natura ambientale, con il ciclo *Sere*, 1997, nel quale Aricò voleva "ci fosse il respiro leggero e lirico del tutto che ci circonda".[14] E che prelude alla sublime tragicità del ciclo conclusivo della sua opera, con i corpi in aggetto di *Chi ama crede*, 1997, che aprono una nuova, estrema sintassi di implosione e introiezione del tutto.

Ecco allora che l'opera di Rodolfo Aricò assume in questi anni una identità paradigmatica di immagine di questi limiti senza confini che ci costituiscono: "L'assoluto non è uno scenario, una fissa temporalità religiosa. L'assoluto è all'interno del suo senso esistenziale, e vibra in una mobilità inerziale".[15] L'alternarsi e convivere di una corsività intermittente delle superfici, l'ansia continua di definizione del problema della forma come formatività concreta, la componente primoridiale, originaria portata a esemplificazione negli archetipi continuamente derogati e contraddetti, il conflitto emotività-ragione che veicola una dimensione rituale, quasi magica dell'opera, spesso con valenze catartiche, si pongono come elementi di forte caratterizzazione rispetto alla temperie artistica coeva. Solo apparenti sono infatti le analogie rispetto al neoespressionismo, disimpegnato e non, del finire del novecento, nelle scabrosità delle superfici, ma mai la raffinatezza cromatico-luminosa delle tele pulsanti di Aricò, vibranti di una temporalità non conclusa e drammatica, certo al di là del facile disimpegno spettacolare e del vuoto cronachismo intimista; opere che ci parlano dell'universo e del singolo dicendoci dell'universo del singolo, fedeli a quel fondamento gnoseologico, quell'ansia noetica che si concreta nel fare prima ancora che nel pensare, o meglio nel fare come modalità del pensiero, della appropriazione del reale e della storia.
Sempre a partire dall'uomo, da una coscienza totale e assoluta delle ragioni del sentire, del percepire, del vivere nel fluire dell'esistere in tutte le sue forme: "Una pittura dell'anima è quanto ho voluto perseguire, una pittura distesa nei paesaggi di riflessioni e suggestioni giunte da imperscrutabili lontananze, da mondi luminosi di cui avverto gli echi diffusi e gravi, dai riverberi delle emozioni che mi investono come mareggiate, quando sento nello sconquasso di onde nel petto e la spuma di quel mare rigurgita nella mia mente fin quasi a soffocarla per poi sgorgare in forma di segni".[16]

Milano, 12 dicembre 2004

[1] R. Aricò, *L'immenso oceano*, racconto inedito, seconda metà degli anni Novanta.
[2] R. Aricò, *Nota, 1983*, "Temporale. Rivista d'Arte e di Cultura", Lugano, a. 1, n. 1, marzo 1983.
[3] R. Aricò, *L'inatteso attimo*, 2 marzo 1986, in G. M. Accame, *Rodolfo Aricò. L'inquietudine della ragione*, Electa, Milano, 1990, pp. 138-139.
[4] R. Aricò, 24 febbraio 1986, in *Frammenti*, "Apeiron", Messina, a. I, n. 2, dicembre 1991, p. 41.
[5] R. Aricò, Intervista di E. S. Concari, in E. S. Concari, *Aricò*, tesi di diploma, Accademia di Belle Arti di Brera, Milano, a.a. 1985-86.
[6] R. Aricò, in *Intelligenza dell'effetto. La messa in scena dell'opera d'arte*, catalogo della mostra, Palazzo Dugnani, Milano, aprile 1985.
[7] R. Aricò, 27 settembre 1987, in *Frammenti*, op. cit., pp. 41-42.
[8] R. Aricò, 28 marzo 1988, *ivi*, p. 43.
[9] R. Aricò, 21 febbraio 1989, *ivi*, pp. 43-44.
[10] R. Aricò, 23 marzo 1988, *ivi*, p. 42.
[11] R. Aricò, Intervista di Mauro Panzera, "Juliet", Trieste, n. 46, febbraio 1990.
[12] R. Aricò, 24 febbraio 1991, in *Frammenti*, op. cit., p. 45.
[13] R. Aricò, Intervista di Mauro Panzera, op. cit.
[14] R. Aricò, Lettera ad Epicarmo Invernizzi, in *Rodolfo Aricò. Sere*, a cura di Angela Madesani, catalogo della mostra, A arte Studio Invernizzi, Milano, 1997.
[15] R. Aricò, 27 febbraio 1991, in *Frammenti*, op. cit., p. 45.
[16] R. Aricò, *I pensieri morti*, testo inedito, seconda metà degli anni Novanta.

59. *Circumflex*, 1991
60. *Stanza lirica*, 1991 >



Massimo Donà
Über das „Tun", nach Rodolfo Aricò

(...) Aricò ist sich dessen völlig bewusst, dass ein Künstler nicht auf einer sicheren, problemlosen Autobahn dahinfahren kann; er weiß genau, dass er in einer künstlerischen Sprachauffassung arbeitet, deren Mehrdeutigkeit ein Aspekt des Zerbröckelns der klassischen und positiven Werte ist. Er weiß, dass die einzige Chance in einem buchstäblichen Auftauchen unreiner Werte besteht. Tatsächlich hat ja die Tradition unendlich viele Modelle der Darstellung ausprobiert und verbraucht; ihrerseits haben auch die Avantgardebewegungen lauthals alles und das Gegenteil davon behauptet; sie haben jeden Kodex, jedes Prinzip respektlos durchgestrichen und neu aufgebaut. Auch ist die Kunst zu lange der Idee des Fortschritts und der Überwindung gefolgt - die extremen Bewegungen eingeschlossen. Deshalb bleibt Aricò auch gegenüber der Avantgarde bei einem lapidaren „no comment".
Aus all diesen Gründen ist sein Vorgehen streng einzelgängerisch; unduldsam gegenüber jedem Mannschaftsspiel, wählt er also das Wagnis einer absoluten Konfrontation mit der kreativen und kompositorischen Geste. Und stellt sich nicht mehr das Problem einer eventuellen Einordnung in die Geschichte der künstlerischen Erscheinungen.
Deshalb steht er von nun an immer allein, absolut, einem Projekt gegenüber, dessen Struktur sich nur „in unvollendeter Form" verwirklichen kann. Unvollendet, weil sie keine Ziele zu erreichen hat - und nicht nur deshalb, weil sie sich im eigentlichen Sinn nicht stellt, sondern vor allem, weil kein Ziel jemals als irgendwie erreichbar auftreten kann. In diesem Sinn erhält das Tun in seinen Augen eine beunruhigende Wahrheit: In jeder Bedeutung, die entsteht, verwirklicht sich immer nur ein ‚Prozess', und also kann jedes Zeichensystem diesbezüglich nur als bloße ‚Anspielung' auftreten.
Mit größter Deutlichkeit zeigt sich ihm, dass es unmöglich ist, zu sagen, was der Sinn des Handelns sei. Er weiß genau, dass alles „Delirium" ist - genau wie das Leben, rigoros unsinnig und geheimnisvoll. Deshalb leidet er mit seinen eigenen Kreaturen, jenen Farbflächen, bei denen man nicht weiß, ob sie lebendig sind oder sich in der Schwebe befinden als wahrhaftige Stilleben. „Flüchtige Fragmente wie ein plötzlicher Schmerz im Kopf; sinnlose, wütende Splitter", die, mögen sie auch ängstlich und lebendig erscheinen, doch gewiss keinen Wert verkörpern.
Doch das „Tun" ist für ihn ein Muss, unausweichlich, ethisch notwendig. Ein Streben, das frei voranschreitet, unabhängig und also nur einer solchen, sinnlosen Existenz ‚treu'. Die Aufhebung des Urteils, an der dem Phänomenologen so viel gelegen ist, wird für ihn zur unumgänglichen Bedingung, um den Rätseln zu entsprechen, die das Leben uns fortwährend aufgibt, einhergehend mit einem Werden, das zynisch jeden pathetischen Willen zur Ewigkeit lächerlich macht. Worauf wollen denn seine zerbrechlichen Geometrien hinaus? Auf unmögliche Farbfixierungen, die in jedem mikroskopischen Bestandteil aufbrechen; auf Beinah-Monochromien, die eine nicht unterdrückbare Dimension des Anderen zum Vorschein kommen lassen. Das einzige Verum, das ihm von allem bleibt.
Denn die „Dimension des Anderen ist alles, was mir von dem Bild, das ich mir von einem Ding oder einem einmal betrachteten Gesicht mache, bleibt" - Aricò erkennt es mit äußerster Klarheit. Und all seine Farbflächen lassen jedes Mal auf andere Weise dieses Andere zum Vorschein kommen; nichts Bestimmtes, wohlgemerkt. Das Andere ist in seinen Augen nicht ein Dies oder Jenes; kein Gegenstand könnte es ertragen, so genannt zu werden. Das ‚Andere' ist für ihn die einfache und reine ‚Gegebenheit', der in jedem Ding enthaltene, irreduzible Charakter einer Existenz, die wir eben deshalb nie als vertraute oder wirklich sinnvolle empfinden können.
Schon in den Jugendwerken strebten die Formen, die sich auf der Oberfläche der Leinwand bewegten, nach etwas, das ihrer noumenische Substanz entsprach und ersehnten also einen Schiffbruch, der sie zurückführen sollte auf die Sinnlosigkeit des ‚Ursprungs'. Schon damals war ihm klar, „dass nichts auf dieser Welt ihn zu einem Ergebnis führen konnte"; und gerade die Unmöglichkeit eines Ergebnisses machte ihm das „Erzählen" von Anfang an unmöglich. Zwang ihn dazu, sich vielmehr damit zufrieden zu geben, „am Geist eines" in jedem Fall „äußeren Phänomens teilzuhaben". Fremd, unerklärlich, und doch unumgänglich. Das die Farbe aufrief zum Unwahrscheinlichen, zum Veränderlichen, zur nackten Existenz. Und das es unmöglich machte, an die Bedeutungen zu ‚glauben', nach denen man doch unwillkürlich immer suchen und sich richten würde.
Das Andere, das im Kunstwerk, wenn es wahr und authentisch ist, immer auf dem Spiel steht, benimmt ja jedes „Urteil" und ebenso jede Trennung, jeden begrifflichen Gegensatz seines Sinnes. Wenn der Sinn in jedem Fall Produkt eines Urteils, also einer Unterscheidung, einer Analyse ist, dann wird der Künstler Künstler sein in dem Maß, in dem er jene Tiefe des Ausdrucks zu erreichen vermag, in deren Horizont der Atem nur angehalten werden kann. Aricò weiß das genau, und er weiß, dass jener geheimnisvolle

< 61. Poligonale *arancio*, 1993
62. *Aspro*, 1991



Faden, der sich durch jeden Gegensatz, durch jedes Unterschiedene zieht, Leben und Tod ist, Wahr und Falsch, Gut und Böse zugleich. Er weiß wohl, dass nur eine natürliche „Verunreinigung" visueller oder geistiger Elemente es uns erlaubt, jene ständigen Umkehrungen der linguistischen Kodizes hervorzubringen, von denen allein der Künstler leben kann; und er formuliert es mit klarem Bewusstsein: „Es gibt in meiner Arbeit keinen Punkt, der nur Brennpunkt wäre". „Mehrdeutigkeit" ist das wahre Gesicht jedes Begriffes, jedes Bezugspunktes; Mehrdeutigkeit - das ist die gesamte Existenz, die sich nur aus Verzweiflung groß tun kann mit ihren unwahrscheinlichen Axiologien, ihren leeren Wertesystemen.

In der Folge wird Aricòs Ansatz noch radikaler; aus dem Jahr 1975 stammt die Aussage, dass die Kunst letztendlich nur „stumme Worte" sage. Die eines Tages auch Recht haben könnten, aber in einem Sinn, der nichts mit den ‚Gründen' zu tun hat, mit denen wir uns in jeder Beziehungs- und Dialogsituation brüsten. Und in den 80er Jahren formuliert er mit größter Deutlichkeit: Wenn nun das Streben auf eine strukturell unvollendete Form ausgerichtet ist, welche nur da „wahr" genannt werden kann, wo sie das ihr gegenüber unauflösbar ‚Andere' auftauchen lässt, und wenn dieses Andere jede erreichte Gewissheit, jede unwahrscheinliche Trennung von „Ja" und „Nein", aufhebt und Schiffbruch erleiden lässt, dann muss der Entwurf selbst im Fortschreiten des Werks wieder ausgelöscht werden.

Deshalb wird „die anfängliche Zeichenstruktur, die manchmal als Architektur des Werks gesetzt wird, ausgelöscht, überdeckt, unsichtbar gemacht oder zerstört". Denn das Existieren des Werks besteht nicht in den Bedeutungen, die, wie manche meinen, im Werk verborgen wären, sondern ganz allein im „Prozess", den diese Bedeutungen in Gang setzen.

Er fasst das Kunstwerk nicht mehr als ein Hervorbringen von Formen auf, und es wird ihm nun klar, dass es wohl nie seine Absicht war, „provisorische Gewissheiten zu fixieren". Daher der fundamental ethische Ansatz seines „Tuns", dem es um die Vollendung der Mehrdeutigkeit geht, effektiv verstanden als einzige, „dem Menschen zugestandene, Konkretisierung der Wahrheit". Tatsächlich handelt es sich um eine absolute Mehrdeutigkeit, wiedergegeben mit streng malerischen Mitteln und einer Vorliebe für die Anomalie. Da ja jede malerische Bestimmung zu einer Form neigt, sie faktisch immer hervorbringt und sie perfekt, geordnet will (das beweisen viele Arbeiten der abstrakten Kunst), braucht Aricò hingegen ein störendes Element, das über die Leichtigkeit der Anomalie verfügt.

Deshalb sucht er, wie er 1987 rückblickend sagt, mit obsessiver Beharrlichkeit nach einem Blickwinkel oder einer Inklination, die ein perzeptives Unbehagen schaffen: „Dieses anomale Element, das ich einfügte, war durch einen Blickwinkel oder eine Inklination gegeben, die immer ein perzeptives Unbehagen schafften; ich wollte also, dass diese Strukturen keine speziell ästhetische Funktion, sondern in gewisser Hinsicht auch eine Mehrdeutigkeit besäßen: Etwas Menschlicheres." Sich so einem Zustand annähernd, in dem wir die absoluten „eidetischen Wesen" nicht mehr als die ‚unsrigen' auffassen könnten - dieselben, mittels derer wir alle Dinge wiedererkennen und die Erfahrungen entschlüsseln, wobei wir sie sowieso immer auf unsere desiderata rückführen. Gewiss täuschen wir uns vor - können nicht anders, als uns vorzutäuschen - dass sich das Wirkliche mit den Bedeutungen decke, die wir als ‚Verzauberte' in ihnen jedes Mal wiederzuerkennen glauben; aber die „stumme Existenz" fällt gnadenlos über uns her, und enthüllt dabei (wann immer sie sich von den Ketten, die ihr von einem immer anmaßenden „logos" auferlegt werden, befreien kann) die Dramatik und die Tragik unserer wahren „condition". Das geschieht vor allem den Künstlern, die dem Wirklichen und seinen aufrichtigen Entsprechungen passiver ausgesetzt sind. „In der Kunst leben, heißt, „tatsächlich" eine tragische, dramatische Situation des Verlustes zu erleben" - wird Aricò nüchtern feststellen. „Aber auch, in einer Situation der Disziplin zu leben", wie er unmittelbar hinzufügen wird.

Gewiss, denn nur in seinem nie schlummernden oder verdrängten Streben nach Ordnung, zu dem sein Tun ihn bestimmt, kann der Künstler wirklich ein absolutes, unverzichtbares Ethos erfahren und damit sein Streben (das jede Geste von ihm beseelt) zu Exerzitium und Praxis eines virtuosen Scheiterns machen, ohne dass je ein bloßer und abstrakter ‚Verzicht' daraus wird.

Auch wenn Ordnung, Grenzen und Maße ständig wechseln, ereignet sich der Bruch der Bezugspunkte nur innerhalb wohldefinierter Grenzen - diese sind nur potentiell überschreitbar. Aus diesem Grund ist eine strenge Disziplin notwendig, da die Grenzen, innerhalb derer sich sein Tun bewegt, nie aufgehoben werden können. Im Gegenteil, sie legen den Künstler radikal fest, er muss ihre Implikationen und Erfordernisse genauestens kennen, so seine Freiheit einschränken und - im Bewusstsein, dass er nicht umhin kann, den Nicht-Gegenstand wieder Gegenstand werden zu lassen - das „einfache Überströmen der Grenzen anstreben, statt das reelle Niederreißen derselben".

Venedig, 3. März 2005

63. *Sensus*, 1993
64. *Rosso*, 1990 >



Massimo Donà
Sul 'fare', secondo Rodolfo Aricò

(...) Aricò è perfettamente consapevole di come all'artista non sia mai dato percorrere un'autostrada sicura e priva di qualsivoglia forma di problematicità; sa bene cioè di operare con un linguaggio la cui ambiguità sembra rappresentare solo un singolo e parziale aspetto dell'ormai consumato e quasi scontato naufragio dei valori classici e in qualche modo positivi.
Egli sa bene, ormai, che l'unica *chance* ancora davvero percorribile è forse costituita da una vera e propria emergenza di valori contaminati. Davvero, infatti, infiniti sono i modelli rappresentativi ormai sperimentati e consumati dalla tradizione; e d'altra parte, già le avanguardie hanno urlato tutto e il contrario di tutto; azzerando e ricostruendo impudicamente ogni codice, ogni principio. E poi l'arte ha cavalcato troppo a lungo l'idea di progresso, di superamento - anche i movimenti più estremi lo hanno fatto.
Perciò, anche di fronte alle avanguardie Aricò si risolve ad un semplice e lapidario *no comment*.
Per tutti questi motivi egli si condanna ad un fare rigorosamente solitario; insofferente nei confronti di ogni gioco di squadra. E sceglie l'azzardo costituito da un confronto assoluto con il gesto creativo e compositivo. Egli, infatti, non si pone più il problema di una eventuale sua collocazione nella storia delle manifestazioni artistiche.
Perciò sarebbe stato sempre solo, assoluto... solo di fronte ad un progetto la cui struttura non avrebbe potuto attuarsi se non in forma costitutivamente incompiuta. Incompiuta perché priva di mete da raggiungere - e non solo perché non se le sarebbe mai poste in senso proprio. Ma soprattutto perché nessuna meta sembra darglisi come in qualche modo raggiungibile.
In questo senso, il fare guadagna ai suoi occhi una sconcertante verità: a realizzarsi, in ogni significato comunque posto in essere, sarà infatti sempre e solamente un 'processo', e quindi ogni sistema di segni non potrà che comporsi, nei confronti di quest'ultimo, come semplice 'allusione'.
È con la massima nettezza, dunque, che gli si mostra l'impossibilità di dire quale sia davvero il senso dell'agire. Egli sa perfettamente che *tutto è delirio* - proprio come la vita, sempre rigorosamente insensata e misteriosa. Perciò ha pena per le sue stesse creature, ovvero per quelle campiture di colore che non si capisce mai se siano animate o stiano sospese quali vere e proprie nature morte. Frammenti fugaci come improvvisi dolori alla testa; schegge insensate, furiose... che, quando sembrano avere qualcosa di trepido e vivo, ancor meno hanno un qualsivoglia valore.

Eppure il 'fare' gli si impone, ineluttabile ed eticamente necessario. Un vero e proprio *streben* - che procede libero, indipendente, e quindi 'fedele' solo a tale gratuita esistenza.
La sospensione del giudizio, tanto cara al fenomenologo, diventa per lui condizione imprescindibile per poter corrispondere agli enigmi che la vita sempre gli propone, conformemente ad un divenire che ridicolizza, cinico, ogni patetica volontà d'eternità.
A cosa guardano infatti le sue fragili geometrie? Impossibili fissazioni cromatiche che deflagrano in ogni microscopica loro componente; quasi-monocromi che lasciano emergere un'indomabile alterità. Questo, l'unico *verum* che gli resta di ogni cosa.
L'*alterità* è infatti tutto ciò che gli resta dell'idea che si fa di una cosa o di un volto, una volta che l'abbia guardato - Aricò lo riconosce con estrema lucidità. E tutte le sue campiture di colore, anche se ogni volta in modo diverso, lasciano emergere tale alterità; nulla di determinato, comunque, si badi bene. L'*altro* non è ai suoi occhi né un questo né un quello; nessun oggetto potrebbe infatti sopportare un tale appellativo. 'Altra' è per lui, casomai, la semplice e pura 'datità'; ciò che in ogni cosa dice appunto l'irriducibilità di un'esistenza che, proprio per questo, mai potremmo concepire come familiare e in qualche modo sensata.
Già nelle opere giovanili, comunque, le forme che si agitavano sulla superficie delle sue tele anelavano a qualcosa che fungeva da loro vera e propria sostanza noumenica, e quindi bramavano un naufragio che le riconducesse tutte all'insensatezza del 'principio'.
Già sapeva bene che niente in questo mondo poteva condurlo ad una qualche conclusione; e proprio l'impossibilità di qualsivoglia conclusione gli impediva fin da subito di "raccontare". Costringendolo ad accontentarsi di partecipare piuttosto allo spirito di un fenomeno sempre e comunque esterno. Ovvero, estraneo, inspiegabile, eppur imprescindibile... che chiamava il colore all'improbabile, al mutevole, e quindi alla nuda esistenza. E che impediva di 'credere' ai significati che purtuttavia non si sarebbe potuto fare a meno di volere ed assecondare.
L'*altro* che ogni opera - se vera ed autentica - sempre mette in gioco, infatti, destituisce di senso ogni "giudizio", e quindi ogni divisione, ogni opposizione concettuale. Se il senso è sempre e comunque il prodotto di un giudizio, ossia di una divisione, di una analisi, allora l'artista sarà tale nella misura in cui saprà portarsi a quel livello di profondità dell'espressione nel cui orizzonte il respiro non può che restare a mezz'aria.
Lo sapeva bene Aricò; sapeva bene che un filo misterioso attraversa ogni opposto, ogni

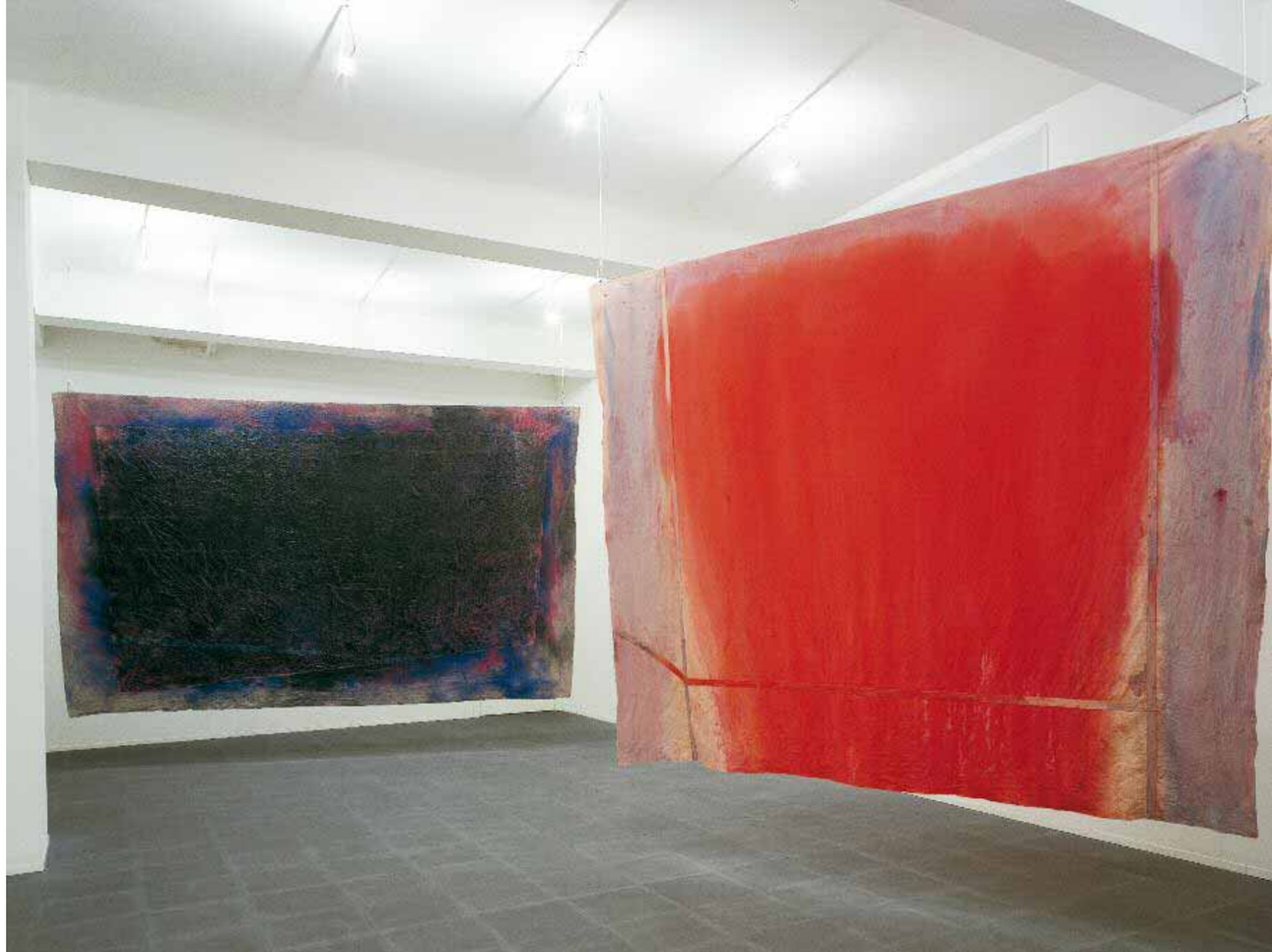
< 65. *Dissestato*, 1989
66. *Aspro 2*, 1991



distinto, sì da farlo essere sempre insieme vita e morte, vero e falso, bene e male. Sapeva bene che solo una naturale contaminazione di elementi visivi o mentali gli avrebbe consentito di produrre quei continui ribaltamenti dei codici linguistici di cui, solo, può vivere l'artista; e lo diceva con lucida consapevolezza: "non esiste nel mio lavoro un punto solo focale".
"Ambiguità" è, per lui, il vero volto di ogni concetto, di ogni punto di riferimento; ambiguità è l'esistenza tutta intera, che solo per disperazione può farsi forte delle sue improbabili assiologie, e quindi dei suoi vuoti sistemi di valori.
Ma l'approccio di Aricò si sarebbe fatto invero ancora più radicale; e nel 1975 egli sarebbe giunto ad affermare che quelle dell'arte sono in fondo solo "mute parole". Che potranno anche avere ragione un giorno, ma in un senso che non avrà nulla a che fare con le 'ragioni' di cui ci vantiamo ancora oggi in ogni situazione dialogica o relazionale.
Negli anni Ottanta il nostro comincerà a riconoscerlo con la massima esplicitezza: se l'anelito è ormai rivolto alla strutturale incompiutezza di una forma che può dirsi "vera" solo là dove lasci emergere l'insussumibile 'altro' suo proprio, e se tale altro destituisce e fa naufragare ogni guadagnata certezza, ogni improbabile divisione del sì dal no, allora sarà il progetto stesso a dover essere cancellato in corso d'opera.
Perciò l'iniziale struttura segnica, a volte posta come vera e propria architettura dell'opera, viene poi cancellata, coperta, resa invisibile o addirittura distrutta. Ché, l'esistere dell'opera non sta mai nei semplici significati che per taluni la medesima comunque celerebbe; ma sempre e solamente nel "processo" che in tali significati tende comunque, ogni volta, a realizzarsi.
L'opera non gli appare più come mera produzione di forme; allora riconosce di non aver mai cercato di fissare certezze, neppure provvisoriamente. Da ciò l'eticità di fondo di un 'fare' che anela alla perfezione dell'ambiguità, intesa come unica possibile concretizzazione della verità da sempre concessa agli umani. Di un'ambiguità assoluta si tratta, infatti; un'ambiguità resa in termini risolutamente 'pittorici' e dunque sempre perfettamente amante dell'anomalia.
E, se ogni determinazione pittorica tende comunque ad una forma, e sempre di fatto la produce, volendola in ogni caso perfetta, ordinata (come dimostrano molte opere del cosiddetto astrattismo), Aricò non può che aver bisogno, al contrario, di un elemento disturbante, che abbia appunto la leggerezza dell'anomalia.
Perciò egli ricerca, con ossessiva insistenza, una angolazione o un'inclinazione che crei disagio percettivo; come ricorderà nel 1987: "questo elemento anomalo che io inserivo era dato da una angolazione o da un'inclinazione che creava sempre un disagio percettivo; insomma volevo che queste strutture non avessero una qualità squisitamente estetica, ma che avessero in qualche modo anche un'ambiguità: qualcosa che fosse più umano". Ossia, più corrispondente ad una condizione a partire dalla quale non sia più possibile riconoscere come 'nostri' gli assoluti eidetici - gli stessi attraverso cui ri-conosciamo le cose tutte e decifriamo ogni nostra esperienza, riconducendola sempre e comunque ai nostri *desiderata*.
Certo, noi ci illudiamo - e non potremmo farne a meno - che il reale coincida con i significati che, 'incantati', crediamo ogni volta di ri-conoscere; ma la "muta esistenza" ci rimbalza addosso impietosa, svelando ogni volta (non appena riesce a liberarsi dalle catene impostegli da un *logos* sempre troppo pre-potente) la drammaticità, la tragicità della nostra vera condizione. E lo fa soprattutto con gli artisti, con coloro i quali al reale ed ai suoi sinceri responsi sono più passivamente esposti.
"Vivere nell'arte vuol dire infatti vivere una situazione tragica, drammatica, di perdita" - dirà Aricò, testimoniando per ciò stesso un estremo disincanto. "Ma anche vivere una situazione di disciplina", aggiungerà subito dopo.
Certo, perché solo nella tensione per l'ordine - mai sopita o messa in qualche modo al bando - cui il suo fare comunque lo destina, l'artista può sperimentare davvero un *ethos* assoluto, irrinunciabile, e per ciò stesso in grado di fare del proprio *streben* (quello da cui è animato ogni suo singolo gesto) l'esercizio e la pratica di un virtuoso fallimento, che mai potrà risolversi in semplice ed astratta 'rinuncia'.
L'ordine, i suoi limiti, le sue misure, infatti, mutano continuamente; eppure la preferenza per la rottura dei luoghi deputati non avviene se non dentro confini ben determinati - se è vero che questi ultimi sono solo potenzialmente valicabili. Perciò è necessaria una rigida disciplina; perché i confini entro cui si muove il suo fare non sono mai rimuovibili. Anzi, essi vincolano nel modo più radicale, e l'artista deve conoscerne alla perfezione implicazioni ed esigenze, limitando così la propria libertà e - consapevole di non poter fare a meno di far ridiventare oggetto il proprio agognato non-oggetto - tendere "alla semplice tracimazione dei limiti e non al loro reale abbattimento".

Venezia, 3 marzo 2005

67. *Sere*, 1997





Luca Massimo Barbero
Rodolfo Aricò: Malerei als aktiver Prozess
"Warum ich lebe und warum ich male. Malen tue ich schon immer, und leben seit wann?"

Es schneit. Heute ist Sonntag.
Überall Stille.
Ich glaube, in den letzten Tagen habe ich ein gutes Bild gemacht.
Rodolfo Aricò

Die junge Generation, die über bruchstückhafte und bisweilen heterogene Informationen über die italienische Kunst der sechziger und siebziger Jahre verfügt, hat damit begonnen, sich - zunächst aus Neugierde und dann voller Erstaunen - für eine Reihe von Aspekten der Kunst dieser Jahre zu interessieren, die eine bemerkenswerte Basis für zahlreiche moderne Kunsttendenzen darstellen. Viele Protagonisten jener Jahre gehören heute unleugbar zu einer Art abgeschlossener Vergangenheit; das wollen viele nicht wahrhaben und andere verdrängen es lieber, um das eingespielte Gleichgewicht und die etablierte Rangordnung nicht zu gefährden und die lebendige, oft triumphale Problematik dahinter nicht sichtbar werden zu lassen. Ich muss gestehen, dass in der jüngsten Vergangenheit kein anderer Künstler bei den Studenten meiner Veranstaltung über zeitgenössische Kunstgeschichte ein solches Erstaunen ausgelöst hat wie Rodolfo Aricò. Geben wir es doch ehrlich zu: Wir sind endlich reif für eine von den zahlreichen Sonderinteressen und nostalgischen Modalitäten befreite Geschichte unserer Kunst; endlich können wir Kapitel aufschlagen, die zu unserer Überraschung von jenen Jahrzehnten bis in die heutige Gegenwart reichen, und zwar mit Kohärenz, Härte, Glück und Schmerz. Wir vermögen Türen zu öffnen und Schwellen zu überschreiten und dem Publikum (soweit es zu erreichen ist) dieses wunderbare Werk sichtbar machen.
Seit den frühesten Anfängen gibt es ein konstantes Element in der Produktion dieses Künstlers, das sie umfängt, durchdringt und manchmal sogar ausmacht: Die Ruhelosigkeit des Schaffens, des Malens, der Komposition jedes Werks wie eine existentielle Schlacht oder Herausforderung. Im Laufe seiner künstlerischen Entwicklung bleibt diese ununterbrochene Spannung unverändert erhalten, verschärft sich in einigen Momenten und tritt in der jüngsten Phase sogar symbolisch in Erscheinung. Dadurch ist Aricòs Arbeit immer „wahr" geblieben und nie müde geworden sich weiterzuentwickeln, sich in ihrer gedanklichen Substanz, in ihrer „glücklichen Krise", ihrer existentiellen und objektiven Mühe zu wandeln, so dass er sich - wie alle Künstler „in progress" - nicht etikettieren lässt, sondern als einzigartig erweist.

Dieses Essay bietet die Gelegenheit zu einem Überblick gleichsam „gegen den Strich", der mit den Werken beginnt, die sich unter kritischen und chronologischen Aspekten als die „jüngsten Arbeiten" bezeichnen lassen. Sie sind emblematischer Ausdruck von Aricòs „Problem", die Malerei zu konstruieren, und enthalten und überwinden zugleich sämtliche Lösungen und Ansätze des Künstlers; wie in seinem gesamten künstlerischen Entwicklungsgang werden sie zusammengestellt und gleichzeitig negiert und dokumentieren zugleich eine unerschöpfliche Vitalität seines künstlerischen Strebens. Die Schwierigkeit, die diese Werke dem Verstehen bereiten, und die spezielle Art, wie sie sich der Betrachtung darbieten, sind die charakteristischen Merkmale, das präzise Kennzeichen einer kreativen Ruhelosigkeit, die immer darauf ausgerichtet bleibt, das Werk bewusst als Problem und niemals als einfache formale Lösung zu präsentieren.
Trotz des beschränkten Raums wollen wir versuchen, der Reihe nach vorzugehen und zu den ausgestellten Werken zu kommen.
Wie heißt es - wie immer mit klarer Einsicht - bei Giovanni Maria Accame: „Das Werk Aricòs strebt danach, sichtbar zu machen, was sich der Sicht entzieht, und dem Ungreifbarsten Körper zu verleihen. Damit stellt es den Betrachter vor eine schwierigen Erfahrung, die auf dem Nebeneinander von Gegensätzen basiert, wie mir scheint, auf der zum Äußersten getriebenen Erforschung der Grenzen, die einmal erreicht, die entgegengesetzten Charakteristika dessen aufweisen, was sie begrenzen." Es handelt sich also um ein Werk, das von existentieller, problematischer Dialektik lebt, und das ich als „extrem instabile Stabilität" bezeichnen würde; instabil nicht in seiner körperlichen Werkgestalt, sondern vor allem in dem Denken, das sie leitet und hervorbringt. Das Denken des Künstlers ist völlig darauf ausgerichtet, zu konstruieren und zu dekonstruieren, jeden Wert, jede Struktur oder Vision, einmal erreicht und verstanden, unablässig in Frage zu stellen. Es wäre jedoch falsch, sich dabei ein Werk ohne Stabilität oder Zentrum vorzustellen. Aricòs Arbeit stützt sich vielmehr ganz im Gegenteil auf die Kraft des Gedankens, lebt von dieser und kann nicht verstanden werden, wenn man diesen im eigentlichen Sinne „existentiellen" Anteil entfernt. Es ist der Teil, der sie mit dem Charakter des Künstlers und seinem Geist verbindet; der Teil, der sie direkt zu den Entscheidungen in den Anfangsjahren in Beziehung setzt und sie bis in die „letzten" Arbeiten kennzeichnet. Das „Streben, sichtbar zu machen, was sich der Sicht entzieht"

ist der entscheidende Schlüssel für sein Werk. Bleibt hinzuzufügen, dass das gesamte Werk Aricòs, der Versuch, vermittels des Werks einen „sichtbaren Körper" zu schaffen, stets von einem bisweilen unterschwelligen, bisweilen augenfälligen Moment von Negation des Ergebnisses begleitet ist, einem „schrecklichen" und zugleich poetischen Überschuss, der aus dem einfachen Werk ein Ergebnis macht, das dem Ereignis, der Überraschung ähnelt, die sich zum Wunder wandelt.

Ich glaube, dass die Überraschung der Studenten über Aricòs Werk von diesem „Wunder" ausging, von der Spannung und der Genauigkeit seiner Arbeiten, die wie originelle Punkte aus dem vertrauten Panorama der ihnen sattsam bekannten sogenannten Avantgarde-Bewegungen der sechziger und siebziger Jahre herausragen. Die Arbeiten dieses Künstlers stehen in ihren Augen wie ein Fragezeichen da. Sie gehören eindeutig zu dieser Periode, gehen jedoch über sie hinaus; sie leben in der Gleichzeitigkeit, stehen jedoch den sozialen oder operativen „Vorschriften" der Schulen und der Protagonisten fern, wie sie vom gängigen Handbuchwissen in den Schule und Bildungseinrichtungen vermittelt wurden. Diese in der Schwebe verharrenden Werke, diese von merkwürdiger Genauigkeit und zugleich von Zweideutigkeit der Wahrnehmung und großer gedanklicher Tiefe erfüllten Formen waren nicht sofort einzuordnen, behielten ihre Faszinationskraft, ihre Problematik. Was war geschehen in jenen Jahren? Wie kommt es, dass ausgerechnet heute, wo der Modus der „sozialen Chronik" der Kunst jener Jahre (auf leichte und raffiniert mimetische Art) weitgehend blind von neuem präsentiert wird, junge Leute im Werk Aricòs einen neuen Anreiz finden, quasi einen Ort, wo man den Blick ruhen lassen und zugleich anfangen kann nachzudenken und „sich in Frage zu stellen"? Zur Beantwortung dieser Fragen, die ich mir anlässlich der Auseinandersetzung einer neuen Generation gestellt habe, kann vielleicht eine Reflexion des Künstlers hilfreich sein, der 1991 - seiner Zeit entschieden voraus und entsprechend seiner kräftigen, unbeschwert polemischen Ader - von den eigenen Anfängen und den sechziger Jahren sagte: „Wenn mit den Sinnen zu denken und mit dem Denken zu empfinden bedeutet, dem distanzierten Geist des Aufklärers nahe zu sein, dann glaube ich, mich in gewissem Sinne in dieser Haltung zu befinden (...). In den sechziger Jahren riefen die langweiligen akademischen Kunstformen im Kielwasser der verbrauchten historischen Avantgarde-Bewegungen zum Kampf für eine Welt auf, die bereits kapituliert hatte. Das veraltete Avantgarde-Konzept war seit einiger Zeit ein Gemeinplatz der großen Kunstkritiker, wenn es darum ging, die von bedeutenden offiziellen Institutionen organisierten Ausstellungen in Anwesenheit von Ministern und Vertretern des öffentlichen und politischen Lebens zu feiern. Jede Neuigkeit der „Anti-Kunst" wurde vom Markt und vom Publikum akzeptiert. Heutzutage scheint das Echo des unkultivierten Lärms derer, die sich als Avantgardisten definierten, das Echo der arroganten und sklavischen Fortsetzung des Skandals, der das dominante Thema der Revolution des 20. Jahrhunderts und des Fortschritts als eine Eroberungsbewegung und messianisches Element darstellte, in weiter Ferne verklungen (...) Bei genauerem Hinsehen könnte diese Art des Vorgehens sich als Nachhut der unterirdischen Tendenzen herausstellen, die schon damals auf eine Abschwächung der ideologischen Gewichte abzielten und damit auf ein Auftauchen der leichten oder der dialektischen und widersprüchlichen Gattungen, die vom revolutionären Imperativ befreiten. Die Wiedereroberung der Geschichte beispielsweise war einer der charakteristischsten Züge dieser „alternativen" Tendenzen, für die die ästhetischen Kontaminationen gerade die Verweigerung der Tilgung der Vergangenheit bedeutete. Es handelte sich dabei keineswegs um eine Restauration, sondern um eine Wiederherstellung des Verlorenen, darum, die räumliche und gefühlsmäßige Ausdehnung und Tiefe der stummen und wandelbaren Poesie, ihr Echo, ihre Nähe-Ferne wieder zu erleben". Dieses „Anderssein" des Denkens, noch vor dem des Werks, ist eine aufschlussreiche Äußerung des Künstlers und eine überraschende Verortung seines Werks innerhalb eines „Systems". Seine Position erweist sich heute als unversöhnlich und originell, von - wenn man so will -„revolutionärer Unversöhnlichkeit", so dass sie nicht etikettierbar ist und Distanz hält zu bequemen, utilitaristischen oder pseudo-alternativen Positionen. Seine Stellung innerhalb der Tendenzen, der Strömungen seiner Zeit ist klar; nach der Lektüre des gerade zitierten Textes erübrigt es sich, näher darauf einzugehen. Das originelle Anderssein, die Liebe zur rücksichtslosen und erregten, beinah „in fieberhafter Klarheit" unternommenen Analyse der Werte der Kunst sind Kennzeichen, die ihn heute zu einer „faszinierenden", originellen und aktuellen Figur machen. Die Worte „Poesie" und „Echo", beide in einem Moment gebraucht, in dem alles von politischem, scheinbar „sozialem" Lärm beherrscht war, bezeichnen ihn nicht als isolierte Erscheinung, sondern als starken, sicheren Protagonisten, der heute - mit dem Wissen um die jüngste Vergangenheit - in überraschender Klarheit hervortritt.

Im Folgenden möchte ich einen Überblick über das Werk geben, der sich auf die Worte des Künstlers selbst, vor allem aber auf die damalige Kritik stützt, die bisweilen aufschlussreiche Einblicke in die komplexen Gedankenmechanismen erlauben, die Aricòs Werke darstellen.

Zunächst also die Position Gianni Contessis in einem einfachen und knappen Artikel von 1973: „Das Werk Rodolfo Aricòs ist im Bereich der Objekt-Abstraktion angesiedelt und hat nur scheinbar Beziehungen zu den ‚primary structures'. Im Grunde ist jedoch auch die Objekt-Abstraktion nur ein bequemes Etikett. In Wirklichkeit steht Aricòs Werk ziemlich genau in der Mitte zwischen den rein stereometrischen und nur manchmal environment-orientierten Lösungen der Minimalisten einerseits und den - teils expliziten, teils unausgesprochenen - Manipulationen eines Bonalumi, Scheggi und Castellani. Und wenn man wirklich nicht auf einen Bezugspunkt verzichten mag, wäre der einzige, an den Haaren herbeigezogene Name der von Donald Judd; dessen Werk weist allerdings nicht die architektonischen und malerischen Komponenten auf, die die Arbeit Aricòs nach wie vor auszeichnen." Von Anfang an wird die Schwierigkeit der Kritiker sichtbar, Bezüge zur italienischen Umgebung herzustellen; daneben stehen objektive Verweise auf die internationale, speziell die amerikanische Situation. Die reifen Werke Aricòs der sechziger und frühen siebziger Jahre stellen eine originelle Lösung dar, die in ihrem gedanklichen Gehalt und „Körper" nicht einfach einer Strömung oder Schule zugeschlagen werden können. Jahrelang sieht die Kritik seine Originalität in dem „Unterscheidungs-merkmal" der Architektur, der exakten Chiffre seiner Arbeit, und verlagert damit ihr Interesse auf die Form statt auf die Malerei selbst. Diese „Zweideutigkeit" macht eine Einordnung seiner Arbeit „schwierig"; angesichts des Werks steht man vor einem dramatischen Dilemma: Handelt es sich um Malerei von Formen oder um architektonisches Denken in der Kunst? Dieser ambivalente Eindruck eines stummen Rätsels, den alle seine Arbeiten provozieren, ist der Schlüssel für die Wirkung und Betrachtung dieser „Kunst-Maschinen"; sie sind erbaut auf den Werten der Vergangenheit, auf der Verletzung der Gesetze der Perspektive und der Kraft der Malerei in einer modernen, lebendigen, gegenwärtigen Form. Der Künstler selbst klärt vielleicht ihre Position, wenn er von seiner Malerei sagt: „Es ist eine Art von Exorzismus der dumpfen, wilden, leuchtenden und verschatteten Lebensbedingung. Die Kehrseite einer rätselhaften Offenbarung ist ihrerseits in Rätseln ausgedrückt. Vielleicht ist dies eine Möglichkeit, mit der Malerei und ihren heteroklitischen Mechanismen eine provisorische Ewigkeit zu erzeugen. Wenn das gleichbedeutend mit Moral ist, so ist es zugleich für mich die einzige unumgängliche Lebensbedingung. (...) Ich sprach vorhin von einer Herausforderung. Wenn das stimmt, enthält sie die gleiche Absurdität des Lebens.

Ein absurdes Spiel, wie das Würfeln mit dem Tod. Also Malerei zu schaffen, und zwar mit den spezifischen Mitteln der Malerei, aber sie zu verwirklichen mit Prinzipien, die im Vergleich zu unseren Vorgängern total auf den Kopf gestellt sind, wobei sämtliche Faktoren, die die reiche und komplexe Syntax der Kunstgeschichte bis in die Gegenwart ausmachen, umgekehrt werden."

Die „umgekehrten Prinzipien" dieses gedanklichen Mechanismus in Aricòs Malerei liegen den Werken zugrunde, die ab der Mitte der sechziger Jahre seine reife, originelle, höchste Phase bezeichnen. Er spricht von Exorzismus, von Kampf, von Reflexion, und dieser permanente Zustand von Spannung, Stimulation und „Krise" erzeugt höchste Werke, die gekennzeichnet sind von großem Geheimnis und von großer und sichtbarer unruhiger Heiterkeit. Aus dieser Periode stammen die „magische Spannung" der Formen, der Farben, der Strukturen, eingebunden in die Mehrdeutigkeit der Werte; die Diskussion der Form und der Malerei des Dialogs „über die Architektur" und ihre Symbole; bis hin zur Perspektive, der „echten" Illusion und der Wahrnehmung als Fluchtpunkt jeden Werks. Aber es gibt ein weiteres Element, das mich schon immer an seinen Werken fasziniert hat. Es ist diese magische und lakonische Atmosphäre, diese „dröhnende" Stille, das Abgleiten der Linien, die ausschließlich in der Wahrnehmung eine körperliche Dimension annehmen; es ist dieser Reichtum, den andere Werke, die in einen Dialog mit der Geometrie treten, nicht haben: Das schwebende Geheimnis einer Perfektion, die niemals statisch ist, sondern immer frei, lebendig und pulsierend. Es ist diese Vitalität des Werks, die uns auch heute noch fasziniert und hinreißt, keine Lösungen liefert... sondern uns noch heute... mit Problemen, mit Fragestellungen konfrontiert... Verführungen!

Die Struktur ist für Aricò nämlich kein einfacher konstruktiver Apparat, verankert in der Unveränderlichkeit von Daten und konkreten Berechnungen; es ist vielmehr ein existentieller, freier, dialektischer Zustand, in dem es keine reine Heterodoxie aus ausschließlich ratio-nalistischer Konstruktion gibt, sondern wo immer die Logik des Zweifels, des Geheimnisses herrscht und konkrete „Fakten" als überraschende Innovationen, theoretische Überreste und faktische Methode auftreten: Malerei wie das Leben.

Die subtile und wahrnehmbare Wandlung erfolgt in der Malerei; wie er sie konstruiert, durchkalkuliert, die Elemente dosiert, die Farben zusammenstellt, sie aufträgt, die Proportion der Farben, ihr Körper, der sich von einem Schleier zu Haut entwickelt und dann von neuem Körper des Werks im Innern der „Struktur".

Bereits in der Mitte der siebziger Jahre legen die Titel der Werke diese Wandlung nahe. „Contaminante", „Area" und „Area/Prospettiva" sind einige der Arbeiten betitelt, die nahezu zeitgleich mit der bedeutenden Ausstellung im Palazzo Grassi in Venedig entstehen, bei der das neue Interesse an strenger Projektentwicklung neben einer neuen, absoluten malerischen Dialektik und Sensibilität klar erkennbar sind. Die Zuspitzung der architektonischen Genauigkeit bis hin zum Bühnenbild, die Erscheinung von Tympanons, Portalen oder Giebeln tritt in einen Dialog mit einer Malerei, die zu diesem Zeitpunkt noch Anteil hat an dem Aufbau der formalen Anlage, an ihrem Charakter als präzises Wesen und Symbol. Die „Verschiebung", nach der wir suchen, um über die Werke in dieser Ausstellung sprechen zu können, scheint unabwendbar zu Beginn der achtziger Jahre aufzutreten, wo die Malerei - zuerst langsam wie ein Seufzer, dann immer entschiedener - auf existentielle Weise in einen ausgewogenen und unausgewogenen Dialog mit der

Form eintritt, bis diese eine solche Macht gewinnt, was offensichtlich vom Streben nach der Form gewollt ist. Grenze, Grenzlinie, Instabilität sind die Worte, Begriffe und Titel der achtziger Jahre. Der Zentralität von Malerei und Form stellt Aricò die Konstruktion eines möglichen „Orts" gegenüber und zur Seite, wo die Elemente des Werks in Zwiesprache treten können. In „Instabile confine" ist die mögliche dialektische Aussöhnung von Malerei und Form erreicht. Das Zeichen gewinnt an Kraft, wird markant und zugleich konstruktiv; die Form nimmt auf und wandelt sich, der „Text" basiert auf Erfahrung, ist problematisch, buchstäblich „instabil" und befindet sich in einem konstruktiven wie rezeptiven Veränderungsprozess. Dies ist die neue Schwelle der gelösten und immer von neuem offenen Krise, die instabile und ewige Lebenskraft der Malerei, die „vorläufige Ewigkeit", von der der Künstler spricht.
Und auch bei diesen wiederholten Gelegenheiten gewinnt die Malerei die Kraft eines Gefühls, einer aktiven Kontemplation, eines Problems, das den Ort und die Form des Werks erobert, zum Vibrieren bringt und neu schafft wie in einem überschwenglichen Dialog zwischen Zeichen und Farbe. Brüche in den Zeichen und der Chromatik; bewusst kalkulierte und scheinbar irrationale Übertreibungen; Dialog mit der Tradition im heute - diese Faktoren scheinen in den Arbeiten vom Ende der Achtziger zusammenzuspielen in einem konvulsivischen und gleichzeitig subtilen Pathos des Intellekts und der Sinne. Die Farbe vibriert, verschiebt sich, baut auf und zerstört. Einige Arbeiten tragen den Titel „Sensus"... eine offensichtliche Anspielung auf die von Anfang an herrschende Leidenschaft und künstlerische Suche. Wieder ist es der Künstler, der uns mit seinen Worten ins Zentrum des Problems führt. „Vor mir ein Bild", heißt es in einer Notiz aus dem Atelier; „ein Trapez wartet auf mich. Grau. Ein etwas stumpfes Grau, das vibrieren muss. Wenn es vibriert, scheint es aus tausend einander überlagernden Farben zu bestehen. Kalkulierte, täuschende Farben. Ich verfolge eine Farbe, die es nicht gibt, eine andere Übereinkunft, die wer weiß wo ihren Ort hat. Nun denke ich an leicht oxydiertes Aluminium mit ein bisschen Weiß, Weiß wie nasser Staub. Metallischer Raum, geschlossen und labil, offen und undurchdringlich". Erwartung im Angesicht der Form, des Dialogs, der vibriert wie die Farben, ihre Konstruktion, das Verlangen, Absicht und Aktion: Der Prozess.
Diese „letzten Arbeiten" enthalten alle Gedanken dieses kurzen Textes.
Zwei von dieser Arbeiten reichten aus, um auf der Stelle Aricòs gedankliche und praktische Vorgehensweise deutlich zu machen, die konstant, schrecklich glücklich, dialektisch und poetisch ist. „Chi ama crede", so der Titel einer Arbeit von 1997, ist der problematische Anfangsmoment der Werke dieser Jahre. Die zusammengesetzte Form verschiebt sich nahezu unmerklich von der Konzentriertheit der Werke des vorausgegangenen Jahrzehnts - und auch der unmittelbar vorhergehenden - in Richtung einer neuen und komplexen Gliederung von Ebenen, von Ecken, wobei sich die gewonnene Zentralität leicht öffnet. Eine scheinbar leichte Malerei fast ohne intensive Zeichen kräftiger Farben durchfurcht die Haut des Werks. Aber schon bei diesem ambivalenten Äußeren stellt sich eine Frage: Was passiert mit Aricòs Malerei, welche Ungewissheit, welches hinausgeschriene Flüstern?
Der malerische Gestus und der dichte Farbauftrag haben ein mühevolles und rastloses Durchdringen von Zeichen, Materie, Farbe und Körpern hinterlassen. Die Kollage beeindruckt tief und verschiebt die Horizonte; die Malerei erzeugt einen Körper aus Licht, und zwar mit Hilfe von Farben, die die unsagbare Klarheit erreichen und vom tiefsten Abgrund sprechen. Hervorspringende Körper verkehren eine äußerliche Figur in einen in das Innere des Werks projizierten „Schatten". In allem herrscht noch eine glückliche und schreckliche „Infragestellung" aller früheren Resultate, jeder Sicherheit; aber dennoch wird das Ziel erreicht. Dann entsteht in monumentaler Erschöpfung ein Meisterwerk wie „Pittura morta" von 1998. Es ist ein Schlüsselwerk, der „point of no return" einer unendlichen Reise, der Reise durch Aricòs Dimensionen und Wahrnehmungen. Er schrieb am Ende der achtziger Jahre: „Überlagern. Das Heterogene der Wahrnehmung überlagern. Löschen, vervielfältigen, verdicken, mischen. Ich und das Andere, die heteroklitische Sache. Damit es wieder Dinge werden, Dimension des Nichts, des Alles". In der absoluten Konstruktion dieser letzten malerischen Texte finden sich die Kennzeichen des Heterokliten wieder, des Schaffenden, dem alles dient, der alles formt und im Verarbeitungsprozess in Frage stellt. Das Auftauchen von hervorspringenden Materialien, ihre perfekte Einfügung, Verpflanzung in das Innere des gemalten Körpers, sind nichts anderes als eine mögliche Körperlichkeit, die notwendig ist für die „Desorientierung" der Wahrnehmung, für die Lösung der gedanklichen Architektur des Werks: Eine „intellektuelle Kehrtwende" also. Die Strenge, die „Nerven", die tiefen Spannungen der Malerei der frühen neunziger Jahre sind gewichen vor diesen subtilen, kräftigen, zum Verzweifeln klaren Werken. In ihnen erreicht Aricò den Höhepunkt seines künstlerischen Strebens nach der „schmucklosen Malerei"; sie besteht aus „Strukturen, die erscheinen und sich wieder zerstören", aus jenen Strukturen, die sich ausdehnen, überlagern, niederreißen und aufeinander aufbauen in existentiellem, moralischen und ästhetischem Vorgehen; „seinem" Vorgehen.
Um die hohe Schicksalhaftigkeit dieser Arbeiten zu verstehen, ihre Bündelung und Erweiterung der gesamten künstlerischen Entwicklung Aricòs, braucht man nur das Werk „Senza titolo" aus dem Jahr 2000 zu betrachten; ein Irrtum ist ausgeschlossen und es hat den Anschein, als sei eines seiner „Portale" darin wiederzuerkennen. Auch wenn die Arbeit die Formen und Konstruktionen dieser Portale aufweist, so pulsieren in ihrer Konstruktion und ihrem Sein die früheren und späteren Erfahrungen in einer Summe, die offener Körper ist, Dialog mit der Vergangenheit, der Tradition und zum ersten Mal Dialog mit den eigenen Ergebnissen; die Erkenntnis, sich in einem Raum bewegt und ihn festgelegt, erbaut zu haben. Man ist überrascht, wenn man jedes einzelne Fragment, jedes Zeichen, jede Materie studiert, aus denen diese Arbeiten bestehen, den Blick darüber hinwandern lässt und die Spannung „unter der Haut" spürt, die Nerven, aus denen sie aufgebaut sind, die Zeichen, die sich über sie hinziehen und sie im Innersten zusammenhalten. Die schrägen und vertikalen Linien werden ausgelöscht, negiert, erneut ins Spiel gebracht, von der Malerei hervorgehoben und wieder vernichtet in einem dialektischen Spiel, bei dem die trüben und dunklen existentiellen Farben aufgegeben werden, um in glücklichem Schmerz Ausdruck zu finden in einem nahezu monochromen Gesang, der in Wirklichkeit außerordentlich reich, elaboriert und ohne Ende ist. Aricò wählt das extreme Licht, die helle chromatische Komponente, um seine Gestaltung zu unterstreichen, den Körper des Werks ins Licht zu rücken, der in absichtsvoller Offenheit, in unseliger Sezierung zur Schau gestellt wird. In diesem Verfahren des Einreißens, Schneidens, Zusammenklebens und Übermalens gelingt es ihm, das „Echo", wie der Künstler sagen würde, jener zarten und unnennbaren Farbe hervorzubringen, der Farbe, die er selber als „die zarte darunterliegende Farbe" definiert. Ist diese Farbe aber einmal erreicht, von der Oberfläche und dem einengenden Körper mit Gewalt befreit, geht der Künstler noch weiter, reagiert, sucht und gräbt buchstäblich in der Archäologie des Denkens und Schaffens, um die Struktur, die Basis, den Körper des Untergrunds zu offenbaren und dann wieder zu malen, zu überlagern und einzuebnen. Dieses Vorgehen hat zur Folge, dass der Kompositionsrhythmus absichtlich „ohne Takt und beziehungslos ist. Ein Rhythmus, der Motiv und Qualität des Spiels der ästhetischen Aufteilungen verloren hat". Doch wenn man diese Werke betrachtet, stellen sie neue Beziehungen her; das, was der Künstler „Haut" nennt, findet Eingang in den „Körper", die Struktur, frei von jeder Oberflächlichkeit, und dringt - verletzt und wieder hergestellt - bis in den letzten Winkel durch. Das Licht herrscht als Symbol der Helligkeit, aber vor allem als Gegenspieler der Finsternis. Die Malerei bäumt sich auf und ruht aus, zerfließt und wird zurückgehalten; dem Spiel der Gegensätze, der Spannungen wird scheinbar Raum gewährt, und trotzdem wirkt alles zusammen, beruhigt und breitet sich harmonisch aus wie in der abstrakten Architektur des Denkens, leicht und zugleich profund und bewusst. Wenn es zutrifft, dass die Idee für Aricò „Antrieb, Glanz, Intuition" ist, dann erweisen sich diese Werke als das Diagramm und in letzter Instanz auch als schicksalhaftes Muster. Idee ist Leben, ruft der Künstler in Erinnerung, ist Aktion, und von dieser totalen Aktion sind seine unbeweglichen und zugleich aktiven Werke durchdrungen. Das ist der Grund, warum ich seine Malerei als aktiven Prozess definiert habe. Ein Verfahren, das aus Ideen als Aktionen besteht, eine Summe der gedanklichen und auf die Leinwand, das Werk übertragenen Werte wie auf einem endlosen reichen Palimpsest voller Diskussionen und Fragen. Jedes dieser „letzten Werke" ist ein Endpunkt, um die Malerei wieder sehen zu können. Tritt man näher heran, berührt die Haut, verfolgt jedes Zeichen, jeden Materialkrümel, dann gelingt es einem aus der Nähe („von innen heraus", wie ich sagen würde) die Nerven, Zeichen und Glieder zu erkennen. Jede Malerei ist Aufbau und dem Licht ausgesetzter artikulierter Körper, das dramatische und unersättliche Glück des Schaffens mit Hilfe der Malerei, und zwar bis zum letzten. Und… dann… entdeckt man in einigen der Bilder die Zeichen des Beginns, die zerbrechlichen zögernden, lebhaften Nerven der Geburt, des Projekts. Aricò hält ein, er lässt das Skelett dieses Körpers durchscheinen in einem Spiel, das gleichzeitig auch eines der Verführung und der Sinne ist. „Ich greife mit Gewalt ein und reiße andere Strukturen hervor" schreibt er, und diese Vorgehensweise besänftigt sich und verbreitet sich in diesen Werken, wo alles „gegeben" ist in einer schwebenden Offenbarung, die den Begriff des unfertigen Gelingens nahelegt.
Dieses von großer Liebe und kräftiger Utopie hervorgebrachte Unfertige rückt das Werk Aricòs an die Seite der großen imaginären Architektur, wie Alberti sie gezeichnet und nicht immer vollendet hat; dort strahlt die Idee - noch vor der Zeichnung - prinzipiell und in voller Schärfe wie ein Kristall im Sonnenlicht.

Venedig, 22. Dezember 2003



Luca Massimo Barbero
La pittura come procedimento attivo di Rodolfo Aricò
"Perché vivo e perché dipingo. Dipingo da sempre e vivo da quando?"

Nevica. È domenica.
Silenzio ovunque.
Penso d'aver fatto negli ultimi giorni un buon quadro.
Rodolfo Aricò

Le nuove generazioni, a cui giungono notizie frammentarie e talvolta eterogenee sulla storia dell'arte italiana degli anni Sessanta e Settanta iniziano, per casualità curiosa e poi per sorpresa, ad interessarsi ad alcuni aspetti della ricerca di quegli anni che costituiscono una base straordinaria di molte ricerche attuali. Inutile nascondere che molti protagonisti di quegli anni rappresentano oggi una sorta di "passato prossimo" che molti ancora non vogliono considerare tale ed altri, per non alterare equilibri e classifiche, tendono a rimuovere, per non farne trasparire la problematica viva, spesso gloriosa. Debbo ammettere che mai di recente un artista ha destato così sorpresa come quella provata dai miei studenti del corso di storia dell'arte contemporanea vedendo, per la prima volta, le opere di Rodolfo Aricò. Ammettiamolo, siamo pronti finalmente per una storia della nostra arte svincolata da molti interessi e nostalgiche modalità; possiamo finalmente aprire pagine che da quei decenni, con sorpresa, giungono fino all'oggi con coerenza, durezza, felicità, dolore. Possiamo aprire porte e soglie e rivelare ai più (quando possibile raggiungerli) la meraviglia di un lavoro.
C'è una componente costante nel lavoro di questo artista, sin dagli esordi, che lo avvolge, permea, talvolta costituisce: l'inquietudine del fare, del dipingere, del comporre ogni opera come una esistenziale lotta, questione. Nel suo percorso questa ininterrotta tensione rimane invariata, acuendosi in alcuni momenti, emergendo addirittura simbolicamente nell'ultimo periodo. Ciò ha reso sempre "vero" il lavoro di Aricò, un lavoro mai stanco di evolvere, di mutarsi nel suo essere pensato, nella sua "crisi felice", nel suo travaglio esistenziale ed oggettivo, rendendolo come tutti gli artisti *in progress* non stigmatizzabile ma unico.
Con questo saggio si vuole affrontare l'opera di Aricò in una visione *à rebours* partendo da quelle che criticamente e cronologicamente potremmo chiamare "opere ultime". Emblematiche del "problema" di costruire la *pittura* in Aricò, esse raccolgono e "ribaltano" tutte le soluzioni e le ricerche dell'artista sommandole e negandole come sempre nel suo percorso e, contemporaneamente, dimostrando una vitalità inesauribile di ricerca. La difficoltà ch'esse dimostrano nel farsi comprendere, nel loro "darsi" alla fruizione è ancora la loro caratteristica, il segno preciso di una inquietudine creativa volta, sempre, al comporre attivamente l'opera come *problema* e mai come semplice soluzione formale.
Ma cerchiamo, pur in questo breve pensiero, di procedere per ordine ed arrivare alle opere considerate.
Come scrive, sempre con precisione illuminata, Giovanni Maria Accame: "Teso a rendere visibile ciò che alla visione si sottrae, a dare corpo a quanto vi è di più inafferrabile, il lavoro di Aricò ci pone di fronte a una esperienza difficile, costruita sull'accostamento di contrario, come io penso, sulla ricerca estrema dei confini che, una volta raggiunti, dimostrano di possedere le caratteristiche opposte di quanto delimitano". Un lavoro quindi che vive di dialettica esistenziale, problematica, di quella che chiamerei una "stabilità altamente instabile"; instabile non nella sua apparenza e fisicità d'opera ma soprattutto nel pensiero che la governa, crea. Un pensiero, quello dell'artista, che è interamente volto a costruire, e decostruire, mettendo eternamente in discussione ogni valore, struttura o visione raggiunta e compresa. Sbaglierebbe chi allora pensasse ad un lavoro senza stabilità o centro: per assurdo e lucidamente, il lavoro di Aricò si basa, vive, sulla forza del pensiero, non può essere letto rimuovendone la parte propriamente "esistenziale". È la parte che lo lega al *carattere* dell'artista e della sua *mente*, ed è la parte che lo collega direttamente alle scelte operate già agli esordi e che lo segneranno in seguito, sino a questi lavori "ultimi". Il "tendere a rendere visibile ciò che alla visione si sottrae" è punto chiave nella sua opera. Inoltre si potrebbe aggiungere che l'intera opera di Aricò, il tentativo di raggiungere un "corpo visibile" attraverso l'opera, porta con sé, sempre, un elemento talvolta sottile, altre volte più evidente, di negazione stessa del risultato, uno scarto "tremendo" ed al tempo stesso poetico che fa della semplice opera un risultato simile all'evento, alla sorpresa che transita verso la meraviglia.
Penso che la sorpresa degli studenti di fronte all'opera di Aricò partisse da questa "meraviglia", dalla sospensione ed esattezza dei suoi lavori, emersi come un punto originale dal panorama ad essi noto delle cosiddette avanguardie degli anni Sessanta e Settanta a loro notissime. Le opere di questo artista si sono poste come un punto interrogativo ai loro occhi. Appartengono chiaramente a quel periodo ma lo superano, vive di contemporaneità, ma lontane da "precetti" sociali o operativi delle scuole, dei protagonisti, gli unici che la manualistica corrente ha passato alla scuola, alla formazione. Eppure quei lavori sospesi, quelle forme colme di curiosa esattezza ed al tempo stesso d'ambiguità percettiva e di

grande pensiero non erano da subito inquadrabili, eppure mantenevano intatto il loro fascino, il loro problema. Che cosa era accaduto in quegli anni? Come mai, proprio oggi che il *contemporaneo* ripropone piuttosto ciecamente le modalità della "cronaca sociale" dell'arte di quegli anni (in modo lieve e furbescamente mimetico) dei giovani trovano nell'opera di Aricò un nuovo stimolo, quasi un luogo dove riposare lo sguardo ed al tempo stesso iniziare a pensare e "mettersi in discussione"? A queste domande che lo scrivente s'è posto in quell'occasione di confronto generazionale, forse, potrebbe essere di buona utilità un pensiero dell'artista stesso che, nel 1991, anticipando i tempi ed utilizzando una forte e serena *vis* polemica disse dei suoi stessi esordi e degli anni Sessanta: "se pensare con i sensi e sentire con il pensiero significa essere vicini allo spirito distanziato dell'Illuminista, credo, in qualche modo, d'essere in questo atteggiamento (...) Negli anni Sessanta le tediose accademiche forme d'arte, sulla scia delle consunte avanguardie storiche, chiamavano alle armi per un mondo che si era già arreso. Il desueto concetto di avanguardia era, da qualche tempo, un *habitat* mentale per la grande critica presente ad omaggiare le mostre organizzate da prestigiose istituzioni ufficiali alla presenza di ministri, autorità pubbliche e politiche. Qualsiasi novità "anti-arte" veniva accettata dal mercato e dal pubblico. Oggi, l'eco dei clamori incolti di coloro che si definivano avanguardisti, l'eco della arrogante e pedissequa continuità dello scandalo che configurava il tema forte della rivoluzione novecentesca e del progresso come movimento di conquista e come elemento messianico, sembra ormai lontano (...) A ben guardare, quel modo di esercitare potrebbe ora ben configurarsi come retroguardia alle ricerche sotterranee che già allora miravano ad un alleggerimento dei pesi ideologici e quindi al galleggiamento dei generi *soft* o a quelli dialettici e contraddittori che liberavano l'imperativo della rivoluzione. La riconquista della storia, ad esempio, era una delle caratteristiche più significative di queste ricerche "altre"; il vivere le contaminazioni estetiche proprio nel rigetto della cancellazione del passato. Non si trattava assolutamente di restaurazione, ma di ricomporre il perduto per rivivere la lunghezza e la profondità spaziale ed umorale della muta e mutabile poesia, del suo suono, della sua eco, della sua *presenza-assenza*". Questa "alterità" di pensiero, prima ancora che d'opera, è illuminante dichiarazione dell'artista e sorprendente collocazione del suo operato all'interno di un "sistema". La sua posizione si rivela, oggi, intransigente ed originale, in un modo, se vogliamo, di grande "intransigenza rivoluzionaria", tanto da essere non stigmatizzabile e lontana da posizioni di comodo, utilitaristiche o fintamente alternative. Chiara la sua posizione all'interno delle ricerche coeve, delle correnti cui non occorre fare riferimento dopo la lettura del suo testo. L'alterità originale, l'amore per l'analisi spietata ed eccitata, quasi "lucidamente febbrile" dei valori dell'arte, è la caratteristica che oggi lo rende "affascinante", originale ed attuale. Le parole "poesia" ed "eco", citate entrambe in un momento in cui tutto era clamore politico apparentemente "sociale", non ne fanno un isolato, ma un protagonista forte, sicuro, che oggi, con l'occhio della storia recente, emerge con sorpresa e chiarezza. Ma, brevemente, mi piaceva costruire per il lettore un percorso attraverso l'opera grazie alle parole dell'artista e, soprattutto, a quelle della critica d'epoca, talvolta d'utilità illuminante per poter "entrare" nelle complesse macchine del pensiero di Aricò che sono le sue opere. Una posizione, quindi, data da Gianni Contessi in un testo semplice e sintetico, steso per voci nel 1973: "Il lavoro di Rodolfo Aricò si situa nell'area dell'astrazione oggettuale e, solo apparentemente, ha dei legami con le *primary structures*. Ma in fondo, anche quella dell'astrazione oggettuale finisce per essere una etichetta di comodo. L'opera di Aricò, in verità, si trova ad essere pressoché equidistante sia dalle soluzioni puramente stereometriche e solo talvolta ambientali dei minimalisti che dalle manipolazioni - tra detto e non detto - di Bonalumi, Scheggi, Castellani. E se qualche aggancio lo si vuol proprio trovare, l'unico nome da fare, sebbene tirato per i capelli, mi sembra quello di Donald Judd; nell'opera di quest'ultimo però, non sono rilevabili quelle componenti architettoniche e pittoriche che caratterizzano tuttora il lavoro di Aricò". Emerge, da subito nella critica, l'impossibilità di fare riferimenti d'area italiana ed al tempo stesso rimandi oggettivi alla situazione internazionale ed americana in particolare. L'opera matura degli anni Sessanta e primi Settanta di Aricò si presenta come una soluzione originale che, per pensiero e "corpo" non può semplicisticamente rientrare nelle correnti o nelle scuole. Per anni la critica trova nella "discriminante" dell'architettura la sua originalità, la cifra esatta del suo lavoro, spostando l'attenzione alla forma, prima ancora della pittura. Questo il luogo "ambiguo" e quindi "difficile" per una collocazione del suo lavoro; un bivio drammatico di fronte all'opera: una pittura di forma o un pensiero d'architettura in arte? Quel senso ambiguo d'enigma silenzioso che si presenta di fronte ad ogni suo lavoro è la chiave dell'operare e del guardare appunto queste "macchine d'arte" costruite sui valori del passato, sulle leggi violate della prospettiva, sulla forza della pittura in una forma contemporanea, viva, presente. È l'autore ancora a parlarne e forse a chiarirne la posizione quando parla della sua pittura dicendo che: "è una sorta di esorcismo all'ottusa, feroce, luminosa ed ombrata condizione dell'esistenza. Il risvolto di una rivelazione enigmatica è espressa con altrettanti enigmi. Un modo forse, per rapprendere con la pittura, con i suoi eterocliti meccanismi, una provvisoria eternità. Se questo è morale, è anche l'unica condizione di vita ineludibile, per me. (...) parlavo prima di scommessa. Se lo è, contiene la stessa assurdità della vita.

Un gioco assurdo, come il gioco dei dadi con la morte. Fare cioè pittura, con i mezzi specifici della pittura, ma realizzarla con principi completamente capovolti da quelli dei nostri predecessori invertendo tutti i fattori che costituivano la ricca e complessa sintassi che ha costruito la storia della pittura fino ad oggi".

I "principi capolvolti" di questo meccanismo del pensiero in pittura di Aricò creano le opere che, a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta, caratterizzano la sua fase matura, originale, altissima. Egli parla di esorcismo, di lotta, di pensiero e questa perenne condizione di tensione, di stimolo e di "messa in crisi" genera opere altissime di grande mistero e di grande e visibile serenità inquieta. Di quel periodo emergono la grande "sospensione magica" delle forme, del colore, delle strutture, immerse nell'ambiguità dei valori, della discussione della forma e della pittura del dialogo "sull'architettura" e sui suoi simboli, via via sino alla prospettiva, all'illusione "vera" ed alla percezione come punto di fuga d'ogni opera. Ma esiste un altro elemento che da sempre mi affascina delle sue opere. È quel senso magico e laconico, quel silenzio "roboante", lo slittamento delle linee che si fanno fatto fisico esclusivamente per la percezione, è quella ricchezza che altre opere dialoganti con la geometria non hanno: il mistero sospeso di una perfezione che non è mai immota ed è sempre libera, viva, pulsante. È questa vitalità dell'opera che anche oggi ci affascina e ci rapisce, non fornendo soluzioni... ma ancora oggi... ponendoci problemi, interrogativi... seduzioni!

La struttura non è infatti, per Aricò, un mero apparato costruttivo, ancorato alla fissità di dati e calcoli concreti *tout court*; è un fatto esistenziale, libero, dialettico dove non esiste un puro eterodosso fatto di esclusiva costruzione razionalistica ma, dove vive sempre *in fieri* la logica del dubbio, del mistero e l'intervento di "fatti" concreti svolti come novità impreviste, scarti di concetto e di metodo di fatto: la *pittura* come la vita.

E la sottile e percettibile mutazione avviene con la pittura. Il suo costruirla, calcolarla, dosare gli elementi, costruire i colori, la loro stesura, la proporzione del colore, il suo corpo che da velo diviene pelle e nuovamente corpo dell'opera nella "struttura".

Già nella metà degli anni Settanta i titoli delle opere suggeriscono questo mutamento. *Contaminante, Area* e *Area/Prospettiva*, si intitolano alcuni di quei lavori che nascono quasi in concomitanza con l'importante mostra tenutasi a Palazzo Grassi ove risulta chiaro, nel percorso in mostra, il nuovo interesse volto ad un rigore progettuale ed insieme ad una nuova assoluta dialettica e sensibilità pittorica. L'acuirsi dell'esattezza architettonica sino alla scena, la presenza dei timpani d'architettura, portali o frontoni dialoga in quel momento con una pittura che ancora "partecipa" alla costruzione dell'impianto della forma, al suo essere essenza precisa e simbolo. Lo "slittamento" che andiamo cercando per poter parlare delle opere di questa mostra, invece, sembra emergere ineluttabilmente alle soglie degli anni Ottanta dove la *pittura* inizia in modo esistenziale - prima lentamente come un sospiro, poi sempre più determinata - ad entrare in un dialogo pari ed impari con la *forma* sino all'essere così forte, evidentemente voluta dal determinare la *forma* stessa. *Confine, limite, instabile* sono le parole, i concetti ed i titoli di quegli anni Ottanta. Alla centralità di pittura e forma Aricò oppone ed unisce la forza della costruzione di un "luogo" possibile dove far dialogare gli elementi dell'opera. È in *Instabile confine* il raggiungimento delle possibili pacificazioni dialettiche di pittura e forma. Il segno si fa forte, incisivo ed al tempo stesso costruttivo; la forma accoglie e si modifica, il "testo" è vissuto, problematico, letteralmente "instabile", in via perenne di mutazione sia costruttiva che percettiva. È lì la nuova soglia della crisi risolta e sempre riaperta, la vitalità instabile ed eterna della pittura, la "provvisoria eternità" di cui parla l'autore.

Ed anche in queste iterate occasioni la pittura assume in sé la forza di un sentimento, di una contemplazione attiva, di un problema che invade, vibra e ricostituisce il luogo e la forma dell'opera, come in un tracimante dialogo tra segno e colore. Fratture segniche, cromatiche, iperboli calcolate ed apparentemente irrazionali, dialogo con la tradizione nel contemporaneo, sembrano essere convogliate nelle opere di chiusura degli anni Ottanta in un convulso ed al tempo stesso sottile *pathos* d'intelletto e sensi. Il colore vibra, si sposta, costruisce e distrugge. Alcune opere si intitolano *Sensus*... una dedica evidente alle passioni ed alle ricerche di sempre. Ed ancora l'artista ci conduce con le sue parole all'interno del problema. "Di fronte a me un quadro" dice Aricò in un pensiero in studio: "un trapezio mi attende. Grigio. È un grigio un po' ottuso, deve vibrare. Quando vibrerà sembrerà di mille colori sovrapposti. Colori pensati, ingannevoli. Inseguo un colore inesistente, un accordo altro situato chissà dove. Ora penso ad un alluminio leggermente ossidato, con un po' di bianco, un bianco come polvere bagnata. Spazio metallico, chiuso e labile, schiuso e impenetrabile". L'attesa di fronte alla forma, al dialogo vibrante come i colori, la loro costruzione, il desiderio, l'intenzione e l'azione: il procedimento. Fatalmente queste "opere ultime" racchiudono tutti i pensieri letti e raccolti in questo breve scritto.

Basterebbero due di queste opere per chiarire immediatamente il *procedimento attivo* del pensiero e dell'operare di Aricò, costante, terribilmente felice, dialettico e poetico. *Chi ama crede*, titolo di un suo lavoro del 1997, è il termine di inizio problematico di questo periodo. La forma composita quasi inavvertitamente slitta dalla concentrazione delle opere del decennio precedente ed anche da quelle immediatamente precedenti verso una nuova e complessa articolazione di piani, di angoli, aprendo lievemente la centralità acquisita. Solca la *pelle* dell'opera una pittura apparentemente lieve, quasi priva di segni forti di cromie accese. Ma già da questa apparenza ambigua si diparte un interrogativo. Che accade alla pittura di Aricò, quale sospensione, quale sussurro gridato? Il segno e il lavorio fitto del colore hanno lasciato luogo ed opera ad un sofferto ed

incessante compenetrarsi di segni, materia, colore e corpi. Il collage colpisce a fondo, sposta gli orizzonti; la pittura stende un corpo di luce con colori che raggiungono l'indicibile chiaro e parlano del più profondo abisso. Corpi aggettanti ribaltano idealmente una figura esterna come un'"ombra riportata" all'interno dell'opera. Il tutto è ancora una felice e terribile "messa in discussione" d'ogni risultato precedente, d'ogni certezza; eppur è raggiungimento. Allora, monumentalmente sfinita si compone un'opera magistrale come *Pittura morta* del 1998. È un'opera chiave, posta come limite di "non ritorno" di un viaggio infinito che è il viaggio nelle dimensioni e nelle percezioni di Aricò. Egli scriveva alla fine degli anni Ottanta: "Sovrapporre. Sovrapporre l'eterogeneo della percezione. Cancellare, moltiplicare, inspessire, mescolare impastare. Io e l'altro, la cosa eteroclita. Per tornare cose, dimensione del niente, del tutto". È nella costruzione assoluta di questi ultimi testi pittorici che si ritrovano i caratteri dell''eteroclita', del costruttore cui tutto serve, che tutto plasma e discute costruendo. La presenza di materiali aggettanti, la loro perfetta inserzione, innesto all'interno del corpo dipinto, non sono altro che una possibile fisicità, necessaria ancora una volta allo "spiazzamento" percettivo, alla soluzione della architettura pensata dell'opera: un "ribaltamento intellettuale", insomma. L'asprezza, i "nervi", le tensioni profonde delle pitture dei primi anni Novanta hanno lasciato il campo a queste, sottili, forti, disperatamente chiare, opere. È in queste che Aricò raggiunge il punto più alto della sua ricercata "pittura disadorna" fatta di "strutture che si pongono e che si distruggono", quelle strutture che si allargano, sovrappongono, abbattono e costruiscono una sull'altra in un modo esistenziale, morale ed estetico; nel "suo" modo. Per comprendere la fatalità alta di questi lavori, il loro sommare ed ancora ampliare l'intero percorso di Aricò, basti guardare l'opera *Senza titolo* del 2000, non si potrà sbagliare e apparentemente ri-conoscere un suo "portale". Eppure, se invero essa reca le forme e la costruzione di quest'ultimi, la sua costruzione, il suo esistere pulsano delle esperienze successive e precedenti, in una somma che è corpo aperto, dialogo con il passato, la tradizione e per la prima volta dialogo con i propri risultati; il riconoscere d'essere transitato in uno spazio e d'averlo determinato, costruito. È sorprendente leggere ogni singolo frammento, segno, materia che compone questi lavori, percorrerli con lo sguardo e sentirne la tensione "sotto la pelle", i nervi di cui sono costruiti, i segni che li percorrono e li reggono intimamente. I sensi obliqui, verticali sono annullati, negati, riproposti, esaltati ed ancora annientati dalla pittura in un gioco dialettico che sembra abbandonare le tinte fosche e scure dell'esistenziale, per emergere felicemente doloroso in un canto quasi monocromatico ed invece ricchissimo, ricercato, infinito. Aricò sceglie la luce estrema, la componente cromatica chiara per esaltare il suo fare, dare luce al corpo dell'opera, dichiaratamente aperto, esposto, in una fatale dissezione. È qui che strappando, tagliando, incollando e poi ancora dipingendo riesce a far emergere il suo, l'"eco" direbbe l'autore, di quel colore sottile ed innominabile, quel colore ch'egli definisce il "colore tenero sottostante". Ma una volta raggiunto quel colore, strappata a forza la superficie ed il corpo che lo opprimeva, l'artista va oltre, reagisce, cerca, letteralmente scava nell'archeologia del pensiero e del fare per rivelare la struttura, la base, il corpo del supporto e poi ancora dipinge, sovrappone, livella, in quel procedimento che fa sì che i ritmi compositivi siano volutamente: "senza cadenze, senza rapporti. Ritmi che hanno perso il motivo e la qualità del comporre il gioco delle spartizioni estetiche". Eppure, guardandole queste opere ricostruiscono nuovi rapporti, quella che l'artista chiama "pelle" si inserisce nel "corpo" nella struttura, spogliata d'ogni superficialità, penetra, lacerata e ricostruita, in ogni dove. La luce impera nel suo simbolo di chiarezza ma soprattutto come contrario di tenebra. La pittura si inerpica e riposa, dilaga e viene trattenuta, il gioco degli opposti, delle tensioni sembra aver spazio, eppure tutto concorre, placa, stende armoniosamente come in una astratta architettura di pensiero lieve ed al tempo stesso profonda, calcolata. Se è vero che per Aricò l'*idea* è: "spinta, fulgore, intuizione", queste opere ne sono il diagramma ed in fondo, ancora fatalmente il paradigma. L'*idea* è vita, ricorda l'autore, è azione e di questa azione totale sono permeate queste opere immobili ed attive al tempo stesso. Per questo ho cercato di definire *procedimento attivo* la sua pittura. Un procedimento fatto di idee come azione, una somma di valori pensati e transitati alla tela, all'opera come in un palinsesto infinito e sapiente, colmo di discussione ed interrogativi. Ognuna di queste "opere ultime" è un punto d'arrivo, per poter ri-cominciare a vedere la pittura. Avvicinandosi, sfogliandone la pelle, scorrendo ogni segno, ogni grumo di materia si arriverà da vicino (direi "da dentro") a scorgerne i nervi, i segni, le membra. Ogni pittura è costruzione e corpo articolato dato alla luce, la felicità drammatica, insaziabile del costruire con la pittura, sino in fondo. E... allora... in alcune si scoprono i segni dell'inizio, si svelano i nervi fragili, tentennanti, vividi della nascita, del progetto. Aricò sospende, lascia intravedere lo scheletro di questo corpo in un gioco che è anche di seduzione, di sensi. "Incido con violenza e strappo altre strutture" scrive, e questo procedere si placa e distende in queste opere dove tutto è "dato", in una rivelazione sospesa che fa parlare di un raggiunto *non finito*.
Quel *non finito* frutto di grande amore e di grande utopia che lo associa alle grandi architetture immaginate, disegnate e non sempre compiute dell'Alberti dove l'*idea*, ancor prima del disegno, brilla primaria e durissima come un cristallo posto alla luce del sole.

Venezia, 22 dicembre 2003

69. *Sensus 3*, 1999
70. *Pittura morta*, 1998 >







Elmar Zorn
Aricòs Raumerfindungen als Kosmos der Kunst

Das Eigentümliche und Unverwechselbare nun an Aricòs Kunst besteht erst einmal darin, dass er aus dem Gefängnis des Konstruktivismus ausbricht durch die in die Fläche eingepasste Raumevokation. Wenn Aricò von der Fläche in den Raum aufbricht, wird der Bildträger zu einem frei navigierenden Raumträger, zu einem von der materiellen Fläche zu einem geistigen Raum ausgreifenden Körper, einem „Raumschiff" also. Die Umgebung entmaterialisiert sich entsprechend, wird kosmosgleich schwebend. Diese überall in seinen Werken anzutreffenden raumgreifenden, raumgenerierenden Stücke suggerieren Bewegungen jenseits der Geometrie ihrer Auslöser, aber mit deren Mitteln. Insofern bleibt die Anschauung, auch wenn sie abstrakte Raumphantasien provoziert, verhaftet in ihrer eigenen Sprache. Dies bewirkt, dass ein direkter Transfer in eine geometrisch-kosmische Raumwelt, eine in den Werken gestaltete Fläche mit ihrem Raumkontext als Einladung zu einer die Fläche sprengenden Reise für die Vorstellungskraft leicht anzutreten ist, weil eindeutige Vorprägungen erkennbar sind. Es beschränkt jedoch auch die Vielfalt und die Variabilität der kombinierbaren Formen und Räume. Daher kann also kein Paradigmenwechsel der Bilder bei Aricò etwa ins Biomorphe, ins Vegetabilisch-Organische evoziert werden, wie es einer an den großen Weltraumteleskopen und den Elektronenmikroskopen geschulten Vorstellung des Betrachters gemäß sein mag.
Der große italienische Kunstkritiker Giulio Carlo Argan hat sehr treffend und klug bei Aricò gesehen, dass dieser immer ein Zeichen sucht, dessen Bedeutung beide umfasst: Bild und Objekt. Und Aricò erkundet nun die Grenze zwischen Objekt und Bild, die Demarkationslinie, den kritischen Punkt des Übergangs des Objektes in den des Bildes. Diesbezüglich fasst Argan zusammen in seinem Beitrag zu einem Katalog in der römischen Galleria L'Attico 1967: „Aricò arbeitet hauptsächlich Duchamp und Delaunay auf; es ist Duchamp gelungen, das Objekt zu isolieren, indem er ihm die Fähigkeit und die Schnelligkeit der Umwandlung des Bildes übertragen hat, Delaunay ist es gelungen, das Licht zu objektivieren als umfassende Möglichkeit aller denkbarer Wahrnehmungsbilder". Das Experiment mit der Wahrnehmungsfähigkeit, wie es sich mit Aricòs Scheinperspektiven in immer neuen, spannenden Varianten ereignet, genügt in seiner Zweideutigkeit bzw. Vieldeutigkeit aber keinem Spielmechanismus, ist nicht auf Kommunikation mit einem Betrachter und der Auflösung des Spiels im Erkennen der Regel angelegt. Aricòs orthogonal-anomale Schablonen und monochrome Farben sind in den Dienst übergreifender Gesetze gestellt, wobei das Ergründen der Tiefen und der Weiten der Kunst bei Aricò immer auch das des Kosmos ist.
Den Betrachter packt - ob er sich dessen bewusst ist oder nicht - dieses Ausgreifen ins Unendliche, welches realisiert ist mit den Mitteln eines Malers, dessen Absicht nicht die ausmalende Erfüllung der Malfläche, sondern die Konstitution eines poetischen Raumes ist und bei dem insofern die Farbe zum Zeichen einer als absolut gedachten Setzung wird.
Raum, Linie, Oberfläche und Farbe gehen eine geheimnisvolle Verbindung ein, die Guido Ballo als Aricòs „suggestive Geometrie" beschreibt und die sich als neue Einheit auf die universalen Gesetze im Inneren des Menschen bezieht: Ein Beziehungsgeflecht, das Aricò schon bei Malevič, Kandinskij und Mondrian kennenlernen konnte. Wenn das ins Virtuelle zu transponierende Umklappen der Fläche eines Werkes in den Raum diesen dynamisiert, so stellen sich für Aricò die Strukturen als elementare dar in dem so erfundenen poetischen Kosmos, als Referenzbilder des natürlichen Kosmos. Anders als die großen amerikanischen abstrakten Maler seiner Zeit, wie Ellsworth Kelly, Barnett Newman, Mark Rothko zielt Aricòs Malerei nicht auf einen Außenraum (in einer wenn auch noch so rudimentären Abbildfunktion), wie die Weite der amerikanischen Landschaft, sondern birgt sein Zentrum in sich: Den Menschen. Ihm gilt der Anspruch, das Totale zu verbildlichen und zu verräumlichen und den geschaffenen Kunstraum mit neuer Energie aufzuladen.

München, 5. Mai 2003

< 71. *Senza titolo*, 1998
72. *Senza titolo*, 2002



Elmar Zorn
Le invenzioni spaziali di Aricò, ovvero il cosmo nell'arte

(..) Ciò che in primo luogo contraddistingue e rende inconfondibile l'arte di Rodolfo Aricò è il suo liberarsi dalla prigione del costruttivismo evocando l'idea di spazio all'interno della superficie. Se dunque le superfici si aprono allo spazio, l'intero quadro diviene una sorta di "astronave", ovvero un oggetto che dalla concretezza della realtà bidimensionale, naviga, si dilata verso uno spazio spirituale. Di conseguenza anche l'ambiente circostante si smaterializza librandosi come un cosmo. In tutte le opere di questo artista troviamo elementi che catturano e generano spazio, suggerendo movimenti che vanno oltre la geometria delle forme originarie senza tuttavia rinnegarne i modi espressivi. In tal modo l'immagine, pur evocando fantasie spaziali astratte, rimane ancorata al linguaggio che le è peculiare. Da un lato tale aderenza rende più facile per l'immaginazione proiettarsi in un universo spaziale cosmico-geometrico, intraprendere un viaggio in cui si assiste alla deflagrazione della superficie, proprio perché le tracce di partenza sono chiaramente individuabili. Dall'altro pone un limite alle possibilità di combinazione delle forme e degli spazi, sicché per le opere di Aricò non è possibile parlare di un mutamento paradigmatico verso forme del mondo naturale e organico, forse più consono alla visione di chi è allenato a guardare attraverso il telescopio o il microscopio.
Il grande critico d'arte italiano Giulio Carlo Argan ha giustamente e intelligentemente osservato che Aricò è sempre alla ricerca di un segno il cui significato comprenda immagine e oggetto. Egli esplora il confine tra oggetto e immagine, la linea di demarcazione, il punto critico in cui il primo trapassa nella seconda. Al riguardo così afferma Argan nel catalogo della mostra del 1967 alla galleria L'Attico di Roma: "Aricò rielabora principalmente Duchamp e Delaunay; Duchamp è riuscito a isolare l'oggetto, conferendogli la capacità, propria dell'immagine, di trasformarsi, di mutare rapidamente, mentre Delaunay è riuscito a oggettivizzare la luce rendendola nucleo potenziale di tutte le possibili immagini percettive". Tuttavia l'esperimento con le facoltà della percezione, portato avanti dall'artista creando prospettive apparenti in un susseguirsi di varianti sempre nuove e affascinanti, non si riduce, per l'ambiguità e la polivalenza che lo caratterizzano, al meccanismo di un gioco, non mira a stabilire una comunicazione con un osservatore, a risolvere tale gioco mediante la comprensione della regola. Le anomale sagome ortogonali e le monocromie create da Aricò obbediscono a leggi che vanno ben oltre, con le quali l'artista cerca di sondare la profondità e la vastità dell'arte, e quindi anche la profondità e la vastità del cosmo.

A colpire l'osservatore - poco importa che ne sia consapevole o no - è soprattutto il dilatarsi dell'opera nell'infinito, ottenuto con i mezzi espressivi di un pittore che non intende semplicemente riempire la superficie del quadro con il colore, ma creare uno spazio poetico in cui il colore divenga il segno di una composizione profondamente meditata.
Lo spazio, la linea, la superficie e il colore stabiliscono un legame misterioso, definito da Guido Ballo "geometria suggestiva", e danno vita a un'unità nuova che si richiama alle leggi universali che dimorano nell'interiorità dell'uomo - una rete di riferimenti che Aricò aveva già individuato in Malevič, Kandinskij e Mondrian. Se il ribaltamento virtuale delle superfici di un'opera nello spazio provoca una dinamizzazione di quest'ultimo, nel cosmo poetico creato dall'artista le strutture appaiono nella loro elementarità, come immagini di riferimento del cosmo naturale. Diversamente dai grandi pittori astratti della sua epoca, Ellsworth Kelly, Barnett Newman, Mark Rothko, la pittura di Aricò non è tesa alla rappresentazione di uno spazio esterno (che svolga una funzione descrittiva, sia pure rudimentale), come ad esempio i vasti paesaggi americani, ma racchiude in sé il proprio centro: l'essere umano. All'essere umano si rivolge infatti l'esigenza di dare forma e immagine alla totalità e di caricare di nuove energie lo spazio artistico creato.

Monaco di Baviera, 5 maggio 2003

73. Chi ama crede, 1997

