

# Punto e linea, la storia cambia

*Quando dipingere non vuol dire fare soltanto dei quadri nè tantomeno una pittura astratta.*

di Tommaso Trini

Alle sue tele Gastini si è sempre riferito come a una duplice focalità, aggiustata ora per la mano e ora per l'intelletto, nell'escursione possibile tra una parete bianca e una pagina bianca — le ha sempre messe in rapporto alla parete e alla pagina. Ciò che qui scorre, dunque, altro non è che la distanza tra il rispecchiamento (sulla pagina) e lo straniamento (dalla parete); basta guardare, e si vedrà che questa focalità è apparecchiata attraverso i punti che sottendono una griglia di linee ortogonali, che questa escursione è agita e visualizzata nelle linee dal pittore. Oggi Gastini dice: *Il mio lavoro si è sviluppato per gradi. Una volta ogni foglio di carta era un'opera. Il mio lavoro attuale assomiglia o una serie di appunti in cui intervengono il fare, l'appoggiare, il mettere, il togliere.*

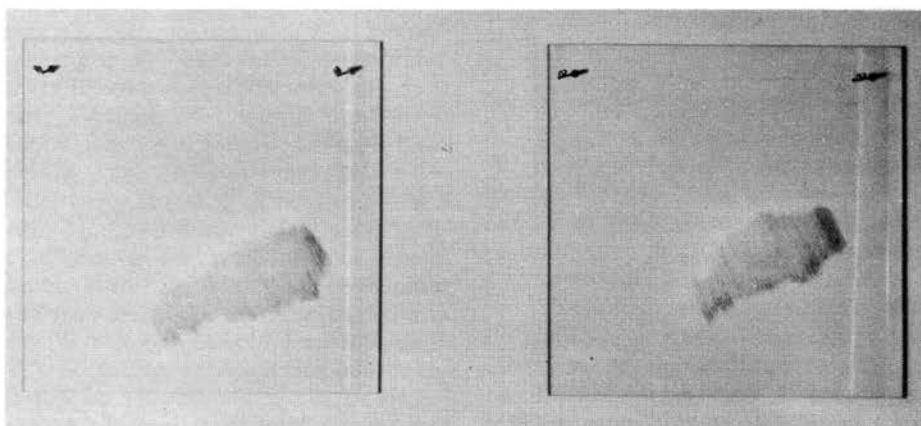
Strano, sembra che parli un plasta, o uno stratega. E' nel '70 che Gastini abbandona temporaneamente la tela per lavorare direttamente sulla parete; e lo fa, sarà bene aggiungere per ammissione stessa del pittore, in sintonia d'intenti con artisti che pittori non sono, gli artisti dell'area allora chiamata 'arte povera', di cui condivide, affinandola, la libera università di quella che bisognerebbe decidersi oggi a indicare come la 'cultura materiale'. (Che i 'poveristi' e i loro simili d'oltreoceano abbiano ripristinato il

valore, il senso, la sensuosità e persino la politica di tale cultura materiale basata sull'integralità dell'individuo, ricostituita dai sensi all'intelletto alla mano, è stato detto già, anche da Celant, ma non fino a riconoscere che vi hanno partecipato anche i pittori, come io ritengo: ne sono anzi la dimostrazione continua e lampante ancor oggi). Dunque, la parete. Gastini vi si confronta dopo avere esaurito nel '67 una stagione di dipinti a olio che anche noi, come Fossati, leggiamo come paesaggi; dopo la bella e fruttuosa lievitazione della 'immagine' mediante l'uso di plexiglass come supporto trasparente dapprima rigato e poi striato; e dopo avere cominciato, nel '69, a maculare la superficie con le 'macchie', macchie dapprima realizzate in creta e poi nel piombo. Ammaestrati dalle raffinate analogie che in questi anni sono state sviscerate tra l'arte e l'alchimia, l'arte e l'oro, sarebbe interessante soffermarci sulla simbologia di questo processo, su questa trasmutazione attraverso il vetro e il metallo nell'opera (tuttavia) laica del nostro pittore: ma limitiamoci ad appuntarle come macule del critico.

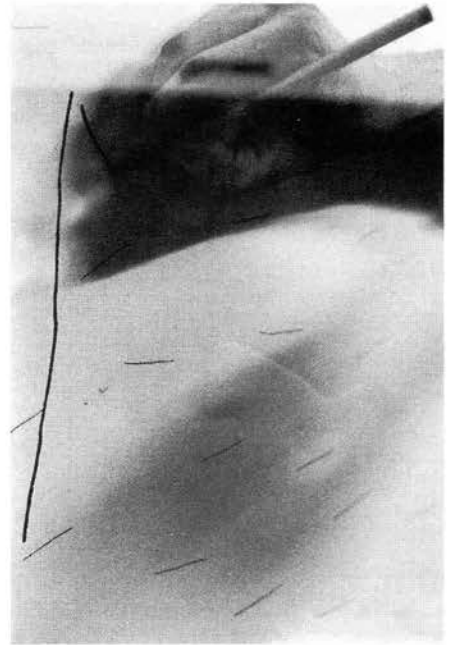
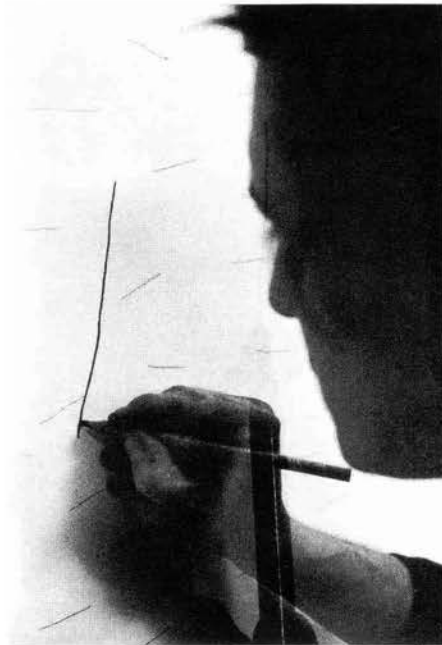
*Lì si parlava dell'assorbimento del pittore nell'azione del dipingere, ha detto a Fossati. Allora facevo delle macchie di*

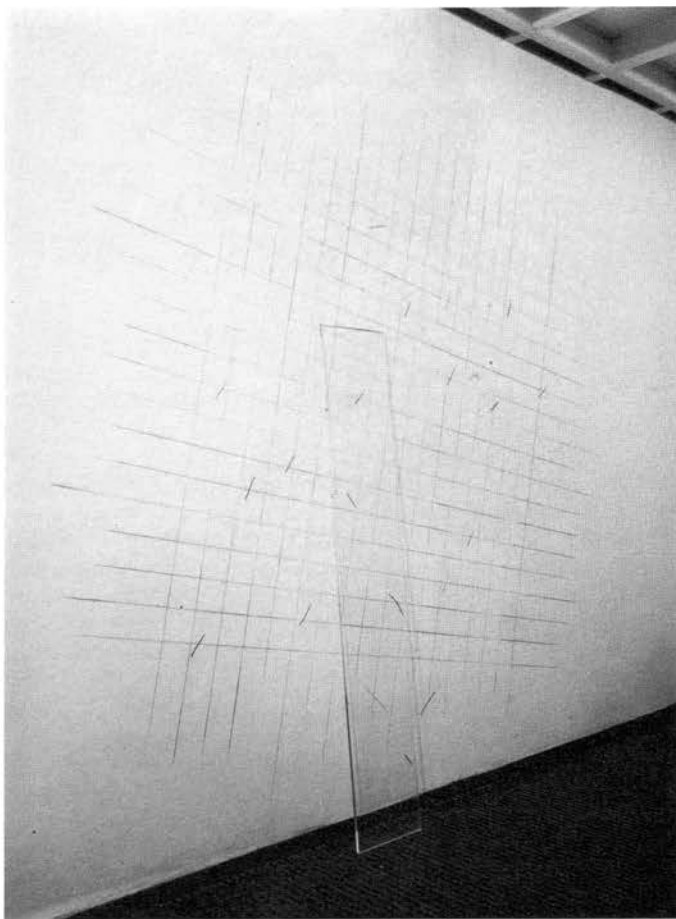
*piombo su plexiglass trasparente, macchie come sospese sul vuoto. L'esperienza di Gastini tra il '69 e il '70 può essere assimilata a quella di un'implosione, a un'esplosione rovesciata dove la materia che deflagra ha la proprietà di espandersi e insieme di concentrarsi. Tale, direi, è il movimento che allora avviene, e continua a prodursi, nel cuore stesso della storia dell'arte così com'è prodotta nel e dal linguaggio; un movimento che Menna riconosce ad apertura del suo capitale studio sulla linea analitica dell'arte moderna. Gastini confida alla Bandini nel '72: *Mi interessa il senso della cosa: quasi passare una mano sopra la pelle e conoscerne l'andamento, senza toccarla, rendendone la percezione, l'emozione forse.* Aggiunge: *L'intervento sul plexiglass era... annullare i plexiglass. Segnandolo lo annullavo come materiale... lo sentivo come una fonte luminosa.* E a proposito della parete afferma: *Il muro è un mezzo insieme anonimo e preciso. Anonimo perché è una qualunque superficie piana, bidimensionale; preciso perché determina una porzione e struttura di spazio in cui viviamo.* Sebbene le parole di un pittore non sempre ne valgono l'opera, si può dire che qui calzano a meraviglia il suo fare: per cinque anni, e cioè fino al '75 compreso, le tele di Gastini, una volta esauriti i suoi interventi diretti sulla parete, altro non fanno con le loro griglie di punti e i loro orizzonti di linee che espandere e insieme concentrare la pittura nello 'spazio in cui viviamo'.*

Leggiamo ancora i passaggi consequenziali del procedere di Gastini nella sua intervista del '74 con Fossati: *Tu mi chiedi prima che cos'era per me il dipingere: è un mezzo come un altro. E' una cosa talmente... insita in un mio modo di pensare e di lavorare che non mi pongo la domanda. Dipingere è un lavoro che sto facendo. Il fatto di usare la tela, e solo di certe dimensioni, quasi al limite dell'arco dello sguardo, è stato causato tra l'altro proprio da un bisogno di concentrazione, cioè dal far coincidere al massimo l'azione, lo spazio, il pensiero, il tempo, il gesto e il bianco che non è il vuoto. Prima facevo più o meno le*

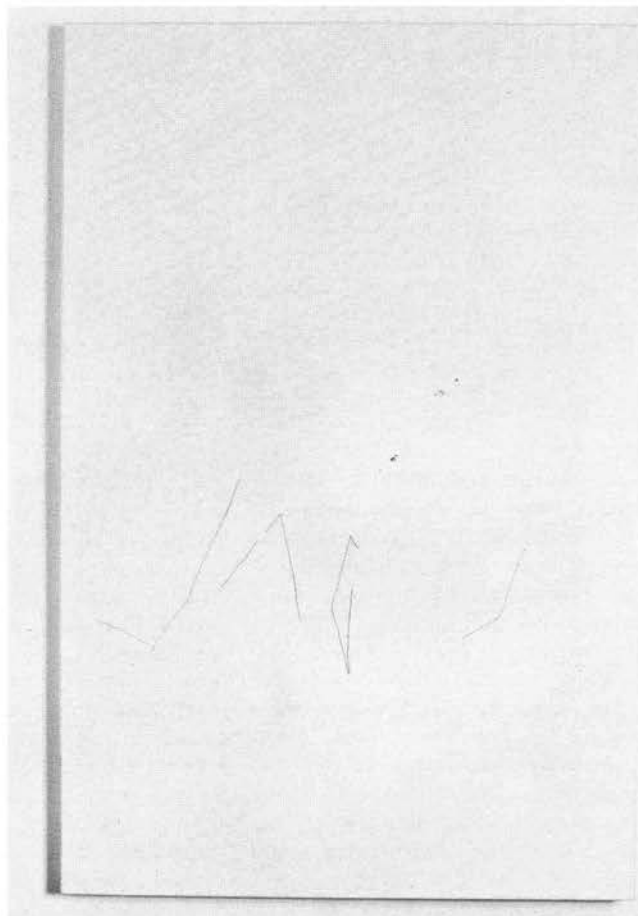


Marco Gastini, Senza titolo, 1972, plexiglass graffiato, cm. 26x56,5. Un'opera dell'artista quando ancora si serviva del plexiglass come supporto trasparente, qui rigato.

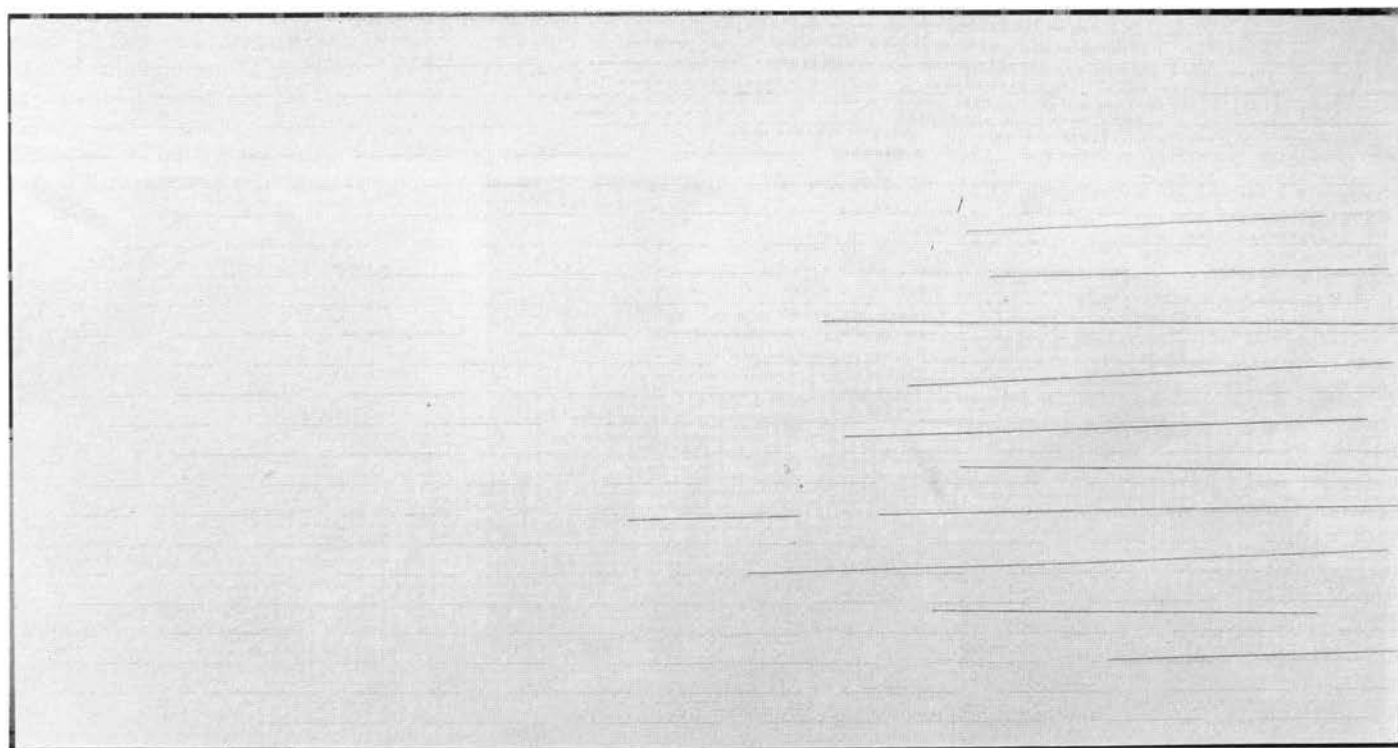




A sinistra: Marco Gastini, 18x18/3 rossi + 1, 1972, polvere di cemento, carboncino, creta rossa, plexiglass con pittura, cm. 300x300x15.



Lavoro eseguito sulla parete al Salone Annunciata. A destra: opera del 1976, cm. 200x130, eseguita con acrilici, pastello e matita su tela.



Marco Gastini, 10/1, 1975, acrilici pastello grigio e conté su tela, cm. 220x421. L'artista affermava nel 1974 di trattare la tela come

un pezzo di muro. Anche la preparazione va fino a un certo punto, i bordi sono lasciati liberi e non diventano cornice, non chiudono.

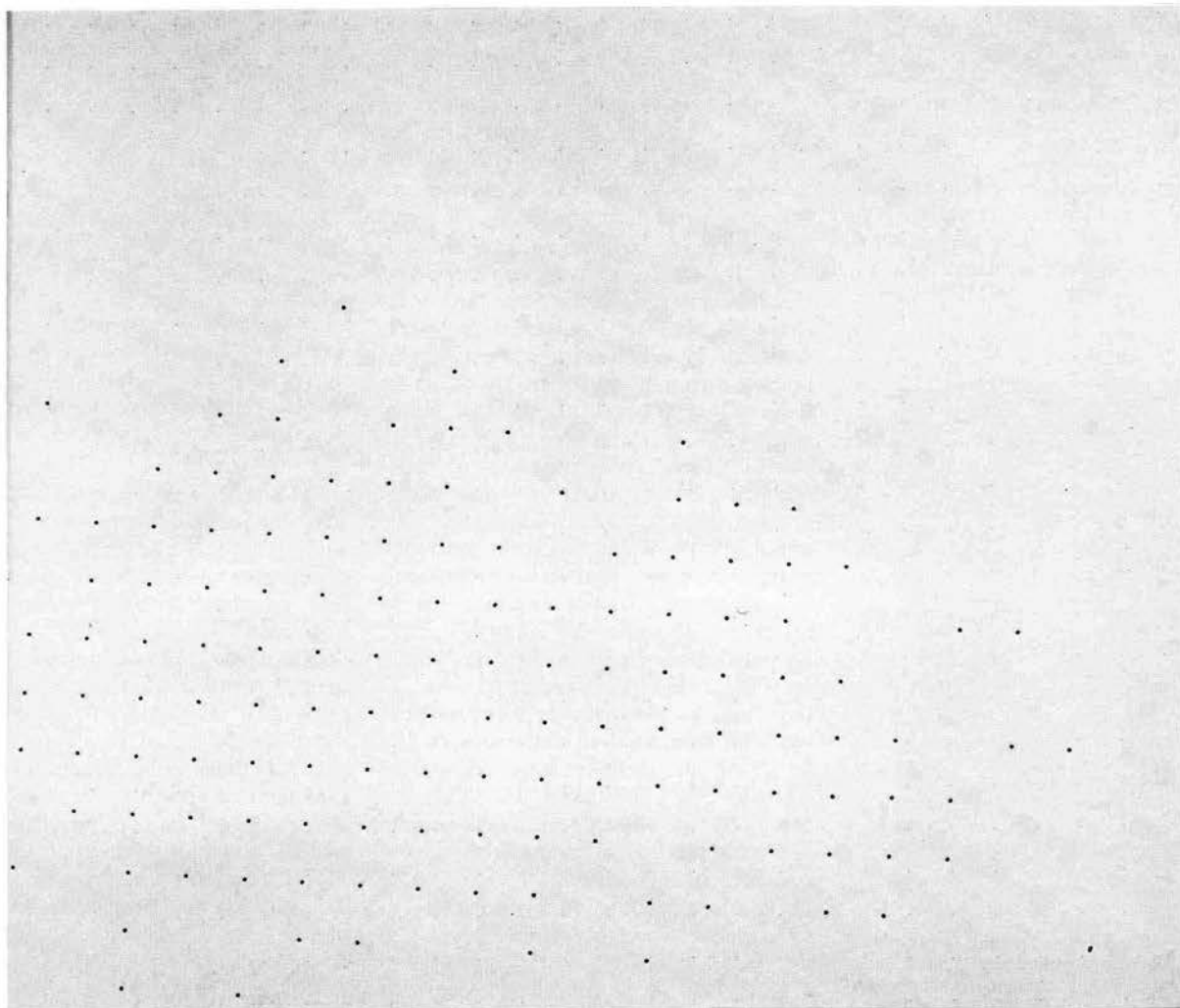
stesse cose direttamente sul muro, con tracciati geometrici e segni quasi a gesto che richiedevano un respiro maggiore. Quando ho fatto i primi lavori dei punti sulle pareti, mi sono accorto che lo spazio era molto più concentrato. E quindi potevo benissimo lavorare su una superficie col telaio che chiamiamo quadro, cioè una cosa che puoi spostare, mettere e togliere. /.../ Ho trattato la tela come un pezzo di muro: se osservi, la preparazione va fino a un certo punto, i bordi sono lasciati liberi, quindi non diventano cornice, non chiudono un oggetto: c'è una continuità come può essere il muro e c'è la discontinuità. E' una porzione di spazio che io ho dentro il mio studio, e che posso considerare a sé, muovere, penetrare.

Collegare la parete alla sfera della pittura è ovvio, ricollegare la parete in quanto manifestazione di quel 'testo' che è un quadro a un'istanza di straniamento mi pare possibile, giacché non altro fece da noi la pittura-oggetto degli inizi degli anni '60 e non diversamente ragionarono i proto-minimalisti come Newman e Stella alla fine degli anni '50 equiparando la tela alla continuità dello spazio ambiente e alla non specificità di ogni oggetto che l'occupasse; ma sarà

ancor più produttivo situare storicamente, cioè alla fine degli anni '60 in questione, il processo di straniamento che un'operazione quale quella di Gastini ripete e stacca verso nuovi esiti sulla base di un'originalissima complessità.

Si tratta di un'ulteriore affrancamento dall'introversione, o astrazione, ossia dall'arte astratta. Gastini esercita la sua identità nel seno stesso dell'alterità definitivamente opposta dalla pittura. Su questo punto mi valgo dell'acuto pensiero di Paolo Fossati e della sua eccellente traversata delle possibili intelligenze dell'opera del nostro. Fossati coglie l'a-sé, il per-sé, dell'arte contemporanea, la rinuncia da parte della pittura-pittura alle pretese dell'io, al linguaggio dell'automatismo e alla meccanicità della comunicazione, e vi confronta la nuova opera. E lascio la parola a Fossati, ché meglio non si può dire: *In un caso come questo di Gastini certe intenzioni di grazia, di dolcezza e intensità che fanno da catalizzatore delle varie operazioni di questo pittore, ributtano in discussione l'esautoramento dell'io e la stessa tipologia dell'esame sull'io condotto, e non consentono grande spazio a nozioni metalinguistiche.* [Pienamente d'accordo. Posto che possa darsi un metalinguaggio a livello dei ghirigori profondi dell'io,

mi domando se non si tratti per caso di una sorta di meta-iconografia senza icone né iconologia]. *Si vuol dire che, per Gastini, l'io, il soggetto in questione, si esercita come un attimo di eccitazione, di esasperazione nella percezione e definizione delle cose d'intorno che stacca, quasi per eccesso, lo stesso io da una propria storia e lo colloca obiettivamente fuori di sé. Come cosa, come dura dimensione ormai fuori del flusso. 'Senza simboli, senza oggetti, senza illusioni, senza immagini', secondo la definizione di Ad Reinhardt [...] Qui, in Gastini, si fa avanti un'attenzione, un'irritabilità dell'occhio che percepisce non l'eccitazione sentimentale dell'io ma la sua qualità estranea, obiettiva, che rimette in discussione l'occhio a livello della violenza, aprendolo su un eccesso, su un di più di conoscenza che è informalizzabile e non schematizzabile, e che non appartiene già più all'esperienza fatta, ma ne apre un'altra che si va facendo proprio ora. Col che è fissato questo punto, che il lavoro di Gastini conferma, a livello di io, l'estraneità dell'io alla propria vicenda lineare, alla propria capitolazione di esperienza. Perché l'io è già reso diverso, altro, pur restando rigorosamente entro una conoscenza individuale. Ed aggiunge: Estraneità, non alienazione... □*



Marco Gastini, Acrilico n. 6, 1973, cm. 296x192x5. Courtesy Salone Annunciata, Milano. «... La massima concentrazione in un minimo

d'intervento; il massimo di evidenza di quel senso sottile, intricato, anonimo, di presenza che è il dipingere, quel senso che è la pittura...».