



Marco Gastini

nel volo... attorno

Marco Gastini
nel volo... attorno

a cura di

PIER GIOVANNI CASTAGNOLI

dialogo con l'artista

MARCO VALLORA

GALLERIA DELLO SCUDO
ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA



Sommario

Pier Giovanni Castagnoli

- 9 Avvicinamenti
14 Approaches
20 Annäherungen an Gastini

Marco Vallora

- 29 La macchia. E del respiro
Marco Gastini dialoga con Marco Vallora
47 On Marks. And Breathing
Marco Gastini speaks with Marco Vallora
65 Der Flecken. Und über den Atem
Marco Gastini im Gespräch mit Marco Vallora

87 OPERE

135 APPARATI

137 Marco Gastini 1958-2008
a cura di Laura Lorenzoni

157 Esposizioni

173 Libri d'artista e bibliografia



Avvicinamenti

Due, tre giorni dopo – o poco più, non ricordo – aver finito di collocare le opere degli anni Sessanta e Settanta del Novecento, nel nuovo allestimento di un'ala del museo,¹ Gastini mi invitò a recarmi nel suo studio, per mostrarmi un gruppo di nuovi quadri a cui stava lavorando e altri ancora che aveva terminato negli ultimi mesi.

Era stato proprio di fronte alla sua opera, all'ultimo passo del tragitto espositivo – là dove mi proponevo di offrire una campionatura dei risultati ottenuti dalla pittura analitica in Italia nella prima metà del decennio Settanta –, che avevo lungamente esitato, diviso tra l'alternativa di presentare un'ampia e luminosa tela dell'anno 1975 o mostrare, estratto dai depositi, un incunabolo forse anche più prezioso. Un'opera di data assai più alta e coincidente con l'avvio più risoluto dell'esperienza dell'autore: una di quelle fioriture di macchie, in piombo fuso, da disporre in parete, che furono tra le conquiste più felici della prima maturità del pittore e traguardo fertile di conseguenze per la sua ricerca successiva.

Scelsi alla fine la tela; ma riportando impressa nella mente la convinzione che l'incertezza provata nel decidere non dipendesse né dalla valutazione della qualità o dell'importanza delle singole opere, né dalla considerazione della pregnanza di senso attribuibile alle loro relazioni di contesto – il confronto con gli altri dipinti esposti nella sala, per intenderci –; ma dall'idea che lo svolgimento dell'esperienza creativa dell'autore sia stato costantemente orientato dalla convivenza di un doppio registro di moventi che hanno reso saldamente connesse e indissolubili tra loro le progressive stazioni del cammino: l'impulso incontenibile a sperimentare le potenzialità delle materie e degli atti formatori e la parallela necessità di aggiungere ai nuovi territori da esplorare una equivalente estensione memoriale del lavoro.

Così quando, raccogliendo qualche giorno più tardi l'invito dell'artista, mi condussi al suo studio, spinto dalla curiosità di scoprire quale altra

tacca egli avesse aggiunto al catalogo dei suoi raggiungimenti, vi andai animato dal proposito – formulato altre volte e sempre disatteso – di prendere nota e tenere memoria in qualche taccuino dei lavori che avrei visto e di seguitare a farlo, da lì innanzi, di fronte alle nuove, ulteriori, apparizioni.

Ne sono usciti alcuni fogli: appunti, brevi note, esili tracce di ragionamenti, vergati nell'intento di rinviare a un tempo più collaborativo l'esercizio degli approfondimenti. Annotazioni che, quando Gastini mi chiese di redigere un testo per la pubblicazione che avrebbe accompagnato una sua mostra in programma di lì a poco alla Galleria dello Scudo, ho pensato di estrarre dal cassetto in cui le avevo affondate quasi perdendone memoria e ho deciso di offrire alla stampa mantenendole pressoché inalterate; con la cura, soltanto, di passarvi qualche colpo di forbice e imporre loro poche, irrinunciabili, riforme di dettato.

Aprile 2006

Vorrei che Marco dipingesse molti altri quadri simili a quelli che oggi mi ha mostrato; vorrei che ritornasse ancora a lungo sui pensieri che li hanno generati. Vorrei che indugiasse, questa volta, nel conservare intatta la visione, senza cercare, come sempre ha fatto, territori nuovi da esplorare e nuove prove adatte a misurare freschezza e intensità della propria ispirazione.

Le tele sono tutte incernierate su un comune pensiero: vi è il quadro e il suo telaio, che è un oggetto compiuto, e vi è uno spazio, al suo interno, predisposto per la pittura; oltre quello, l'ambiente con le sue misure, ogni volta diverse: il luogo in cui noi siamo e da cui noi guardiamo. Poi c'è, naturalmente, la parete, che del quadro è il sigillo e sua prima, potenziale, estensione. Dentro tali rapporti e proprietà si gioca interamente la partita che Gastini da tempo – dalla metà degli anni Novanta approssimativamente – aveva scelto di impostare, spezzando il più possibile i contorni dei vari territori per ricomporli poi, attraverso la figura e l'azione della pittura, in una unità nuova, caricata di senso e di poesia.



La macchia. E del respiro

Marco Gastini dialoga con Marco Vallora

“Non vedo con gli occhi: / le parole / sono i miei occhi. Viviamo tra i nomi / ciò che non ha nome, non esiste / ancora...”

Octavio Paz

Marco Vallora. Allora, partirei proprio dall’inizio, per capire questa tua insistenza del disegno, ma anche questa esigenza parallela di uscir fuori dalla superficie tradizionale. Non direi una contraddizione o una doppiezza, ma certo una doppia via, che si ripresenta insistentemente in tutta la tua opera e credo che sia interessante capire da dove nasce, da dove vien fuori, se da una tendenza naturale oppure da una riflessione culturale.

Marco Gastini. No, no: esperienza diretta. Avevo già operato delle fusioni di piombo, da apporre direttamente sulle pareti, pareti che per me erano lo spazio, dove le macchie diventavano protagoniste, però la vera ragione di tutto è lo spazio: lo spazio che c’è tra una macchia e l’altra, dove appunto le macchie stanno in tensione, ma non si può trascendere dallo spazio, che le ospita. Perché la parete, mi chiederai, e non la tela? Perché la parete è qualcosa di molto anonimo, di strutturale, può essere una parete di un’abitazione o di una galleria, ma è comunque uno spazio a se stante, su cui io intervengo.

Con un progetto calcolato, oppure abbandonandoti alla libertà del caso?

No, progettattissimo. Le fusioni di piombo, fuse a staffa, erano dapprima modellate in creta, e c’era un progetto quanto mai calcolato. Non erano gettate, ma costruite secondo un disegno ben preciso (conservo ancora i disegni preparatori). Le mie primissime cose, parlo dell’inizio del ’69: prima avevo dipinto su tela dei flussi di energia, così li chiamavo, ma poi mi sono presto reso conto che a me interes-

sava lavorare sullo spazio. Sono partito proprio da quella considerazione. Dopodiché sono subito intervenuto con dei tracciati sulle pareti, questo intorno al 1970-71. Queste tracce che cosa erano? Erano l’idea di ricreare un mio spazio dentro uno spazio precedente, mettere in discussione sia quei tracciati sia lo spazio circostante, che io ottenevo con un accrescimento progressivo dei materiali e altri ampliamenti. Questo direi che è stato l’inizio: uscire dalla gabbia della pittura e giocare con lo spazio.

Ma anche iniziare dalla macchia non è casuale. Cancelliamo subito i dubbi: nulla a che fare, ovviamente, con la macchia di origine impressionista o, peggio, macchiaiola.

Certamente no, nulla a che vedere.

Ma nemmeno, direi, con le textures macchiate di ambito action painting. Quello che volevo era rendere fisica quest’idea di gesto, di segno, che s’imponesse comunque, o si poneva, sulla parete. Quindi volevano essere delle cose fisiche, con una violenza in più, ma anche controllate, anzi, preparate. Non gettate sulla parete, come avrebbe fatto un astrattista del dripping. No, anzi: la disposizione delle macchie avveniva secondo criteri che prendevano in esame la tensione dello spazio e di quello che con le macchie sarebbe poi intervenuto. Era una griglia che seguiva il formarsi della mia idea, che precedeva il lavoro. Là dove si formava la pittura, perché io ho sempre parlato di pittura, anche per definire il rapporto tra macchia e macchia, che potrebbe pure essere il vuoto.

Ma in un modo che potremmo chiamare informale?

Beh, non dimentichiamo che venivo da una tradizione postinformale che a Torino aveva avuto un suo peso. A Torino c’era un ambiente che veniva da quel clima specifico, che se da un lato era impregnato di metafisica e di Casorati, dall’altro c’era stata pure la frequentazione – parlo



E qui torna utile, dunque, anche il richiamo del colore, che negli anni si intensifica. Magari facendo ricorso alla volatilità fragile del carboncino in frizione con la lucentezza minerale del pigmento. Sono anni in cui anche Pascali, Parmiggiani, ma soprattutto Yves Klein ricorrono a questo precolore, vivo e raggiante.

Se devo dire la verità, per me il pigmento è stato qualcosa di diverso, per esempio, da Klein. Che pure conoscevo e avevo visto. Ma di nuovo non era una scelta ideologica, ragionata, era per me semplicemente il fatto che mi ero stufato del mio non-colore, di lavorare sempre col bianco, in tutte le sue forme. O con il madreperla. Mi illudevo, o comunque ero convinto, che dentro quel bianco madreperlaceo, che mutava continuamente (se ti spostavi di poco l'effetto cromatico cambiava immediatamente, diciamo il tono, se così si può dire). Ebbene, pensavo che lì dentro ci fossero già tutti i colori, che fosse un bianco pieno di mille cromie, che però erano tutti colori mentali, che forse individuavo solo io. Un giorno, d'improvviso, mi son detto: ma perché non usiamo anche il colore, direttamente. Ne avevo molti a disposizione, e ho pensato subito al pigmento blu, ma senza riferirmi a Klein o al suo *International Klein Blue*. Così, naturalmente. Anche perché per me era un altro, un ennesimo timbro mentale. Perché proprio il blu? Ma perché permetteva una grande immersione, un'immersione totale nel colore: era timbrico ma nello stesso tempo reale, ti permetteva di entrare meglio dentro l'opera, e io stesso mi sentivo come fasciato dal blu.

Il pigmento, comunque, a differenza dell'olio o dell'acrilico, è un colore vivo, che respira, che manda lampeggi adescanti. Non è piatto, morto, verniciato.

Ma soprattutto il pigmento ti permette di ottenere un colore abbastanza stabile, così come l'hai voluto sul momento: senza aggiunta di collanti o di fissativi, che mutano il colore stesso, lo condizionano. È importante usare un colore senza ulteriori intermediazioni o

altri interventi che ne cambiano poi la sostanza. Del resto io non ho mai amato i colori coprenti, solidi, da stendere con il pennello o la spatola. Per questo ho fatto raramente ricorso all'acrilico, salvo che per preparare le tele. Meglio allora le tecniche miste, i pastelli o il carboncino...

...che ha qualcosa di labile, di precario, di volatile...

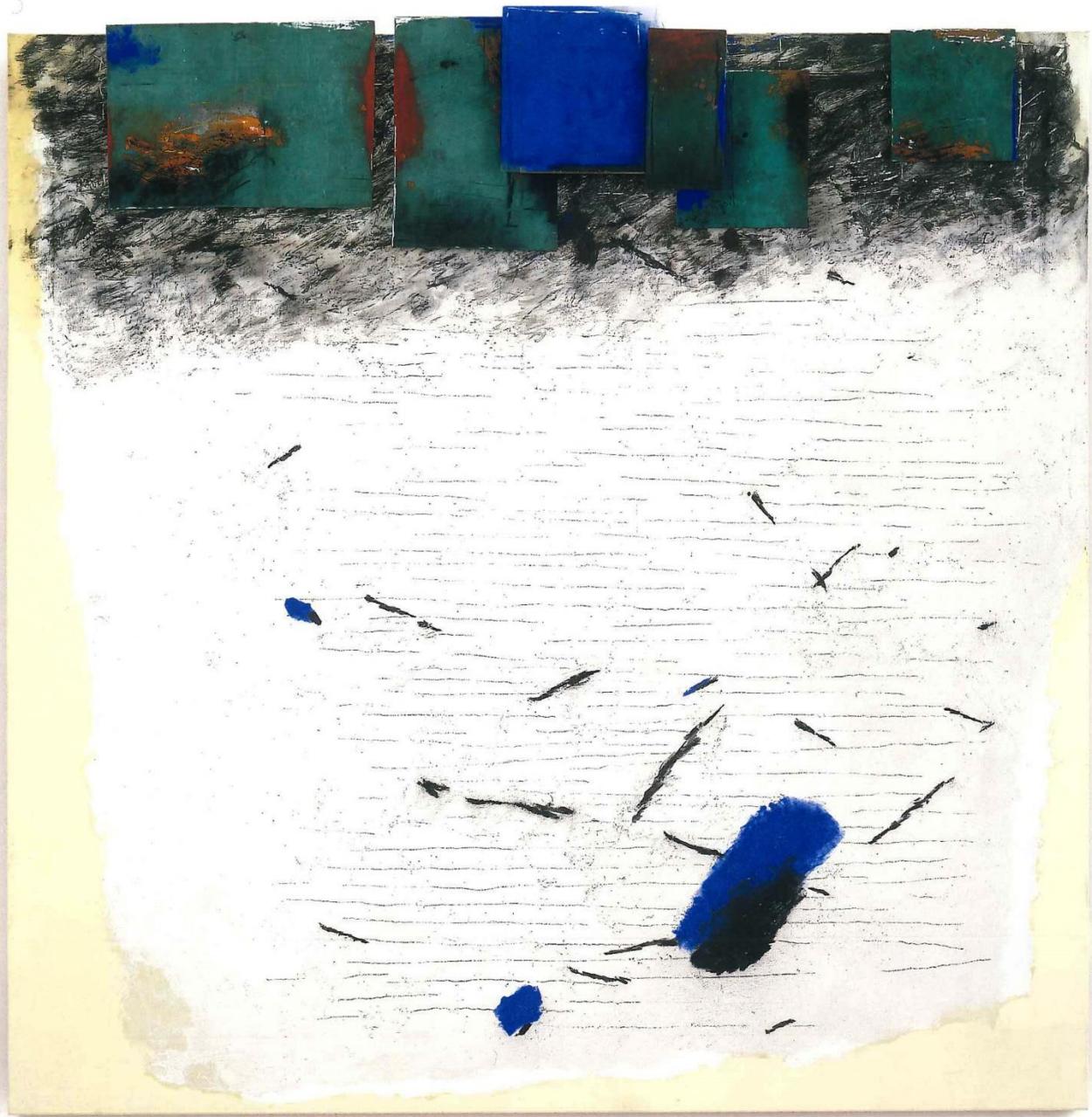
...sì, addirittura più il carbone che non il carboncino, che è sempre stato coinvolto nella mia pittura e ha sempre fatto la sua strada con me, proprio perché anche il carbone è polvere e ha il senso volatile della polvere e crea intorno al segno come qualcosa di impreciso, di indefinito, ma sì, chiamiamola pure aura, che fa proprio parte di questo mio modo di concepire il segno. Quando tu imprimi e lasci una traccia, disegnando, non è che tutto risulta subito perfetto: ci sono esitazioni, ripensamenti, ritocchi. Ecco, con il carboncino tu quel gesto lo vedi ancora, proprio grazie a quella polvere leggera, che nasce dal contatto con la superficie su cui operi la tua gestualità. Non ci avevo mai pensato, ma è proprio così: la precarietà del carboncino come traccia, memoria della gestualità.

La precarietà che è però anche libertà. La libertà è il respiro della materia. Qualcosa che negli anni si è delineata sempre più, anche in un artista come Penone, che sottolinea come respirare, ispirare o espirare una boccata d'aria è già scultura. È già aver creato uno spazio. Anche per te il respiro mi pare molto importante, c'è addirittura un titolo che suggerisce questo legame: *Come di un respiro che preme nei polmoni*.

Per me l'idea del respiro, del pneuma addirittura, è molto, molto importante... È entrare appunto dentro l'opera e sentire che sei fasciato, come accolto dentro un grande polmone. Prima tu hai parlato di aura, di atmosfera. Non so se sia giusto dirlo, ma io credo che l'atmosfera sia un termine utile per l'arte, se significa questo immergersi all'interno del lavoro che stai facendo.



Riflesso nel segno, 2004-2005
tecnica mista e vetro su tela
205 × 200 cm



Nel mese di maggio, 2007
tecnica mista e ardesia su tela
240 × 165 × 24 cm



Soffio, 2008
tecnica mista e bronzo su tela
170 × 220 × 13 cm







GALLERIA
DELLO
SCUDO