

Четыре очерка об образе для Элио Кассарà

У слова тоже есть цвет. Как писал великий русский мыслитель, теолог и ученый Павел Флоренский – ниже мы не раз к нему обратимся – у слова есть «волшебная ценность», которая выходит за рамки языка и состоит из сокрытий и откровений. При анализе произведений Элио Кассарà задумываешься прежде всего о языке, о том, как малейшие знаки, обеспечивающие взаимопроникновение энергий – *синергию* – определяют грамматику прозрачности. При этом грамматика личного художественного языка представляет собой раскрытие души, вернее, раскрытие самого себя и потому цветовые конструкции художника обнажают суть некоего напряжения, которое возникает как выстраивание пространственной идеи и переплавляется во впечатление о неопределенном блуждании в промежуточных переходных областях, на полпути между последовательностью знака и преобразованием мгновения и материи. В глубине произведений, особенно недавних, есть некая дихотомия – это очевидно, как и то, что такая двойственность (дух или материя?) может приобретать измерение «события». Цвет, мазок, структура становятся актами репрезентации герметичного единства, которое в каждый момент своего раскрывающего действия сохраняет необходимое антиномическое равновесие. Это возможно благодаря тому, что цветовая структура определяется еще и как символический организм, который до бесконечности расширяет возможности действия. Кассарà создает образы, исполненные моши и поэзии, ведь благодаря силе языка они приобретают символическое измерение источника и «выстраиваются» из действия, отражающего внутренние взаимоотношения и развивающегося на различных уровнях объективации. Для более полного прочтения творчества художника мы попытаемся охарактеризовать его работы в четырех коротких главах, каждая из которых связана со специфической тематикой эстетического или концептуального порядка: это икона, монтаж, природа и легкость. Сегодня разговор об абстрактном искусстве предполагает погружение в широчайший спектр размышлений, охватывающий как эстетическую проблематику и формальную редукцию, так и символический синтез и критику предмета или его синтетическое и синэстетическое перестроение. Наконец, интересно отметить, что все эти пункты близки русской душе и культуре, что позволяет также говорить о влияниях в связи с выставкой, которую мы представляем в Москве.

1. Образ как икона

Очевидно, что абстрактное искусство возникло из контекста православной иконы¹. Символизм творчества тесно связан с мистикой иконы, с ее источником духовного света, способным определить ту внутреннюю вибрацию, которая позволяет человеку освоить нематериальное измерение, т.е. создать этику внутреннего мира из эстетики зримого. Важнейшим элементом любого абстрактного поиска является созерцание, которое преобразует предмет и позволяет его усвоить, что также предполагает приданье ему духовного измерения. По Флоренскому, «икона

¹ Философ и теолог Павел Евдокимов также полагал, что, хотя доказательств этому нет, вполне очевидно, что истоки абстрактного искусства восходят к православной иконографии.

напоминает о некотором первообразе, т. е. пробуждает в сознании духовное видение»²; этот первообраз, который в религиозных произведениях служит матрицей невидимого, в абстрактном искусстве отражает абсолютность форм в ожидании времени, своего рода устойчивость памяти, которая создает красоту через отсутствие. Возвращаясь к Кассарà, мы отмечаем многие элементы, которые приближают его произведения к некой «иконописности». В последние годы его полотна приобретали все более насыщенный белый фон, оттеняющий каждую форму и каждый цвет, разделяющий их и напоминающий классический левкас византийской живописи, т.е. белый фон на досках, принимающий цвет, образ того первосвета, который предшествовал творению. Произведение тем самым превращается в пророчество (видение) в ожидании безличного света, ускользающего от хтонического измерения пигмента, но отражающего трансцендентный образ. Все это так далеко от американского прагматизма абстрактного экспрессионизма и от теоретизирования Барнетта Ньюмана, для которого возвышенное случается сейчас, вследствие чего «создаваемый нами образ – это самоочевидный, реальный и создаваемый совместно образ откровения, который может понять всякий, кто не смотрит на него через ностальгическую призму истории»³. У Кассарà зритель не привязан к непосредственности момента, потому что все разворачивается в медленном пространстве творения, в определенном мистическом микрокосме, который из пепла белизны вает туманность света, потаенный логос, обретающий формы в созерцании цвета и в самом цвете. Если в иконах левкас по определению служит основой для солнечного света, т.е. для золота, то в подобных работах он выступает в роли вуали и как будто не скрывается, а проявляется, частично уступая свою яркость присутствующим структурам, которые то приближаются к зрителю, то застывают в безмолвном ожидании, то словно исчезают. Тем самым подчеркивается архитектурный смысл масс, тонкая игра теней, их расположение в свободных силовых полях, которое создает неуловимые движения, оставляющие на полотне легкие и хрупкие изгибы. Красота обретает не только эстетическое, но и теологическое измерение; абстрактный экспрессионизм, чья логика носит нигилистический и шаманский характер и связана с разложением и с противоречием, исчезает, уступая место совершенно восточной поэзии взгляда; образ великолепен потому, что кажется ахеропитом: «График свой двигательный опыт относительно этого внешнего пространства экстраполирует на внутренность вещи, т. е. в воображении своем вносит туда опытно ему недоступные движения»⁴. Так внутренность этих свободных цветовых форм усиливают сами их границы, понимаемые как поле сил не только графических, но и духовных; художник теряет евклидово пространство, остающееся энграммой в определенном искривлении фона, и обретает мистическую глубину спирали; взгляд оказывается готов воспринять свет, не видимый от собственной избыточности и потому живительный. Само искусство начинает восприниматься как икона, будучи вневременной работой и образом невидимого мира, и, хотя мы далеки от присущего Ротко отрицания мира, сведенного к полосам, на наш взгляд, прочтение, данное ему Розенбергом, подходит и для понимания Кассарà: «Чем больше Ротко склоняется к символу бестелесного абсолюта, тем более в его наложенных друг на

² Флоренский П.А. Иконостас. М.: Азбука, 2013.

³ Newman, Barnett. The Sublime is Now. Yale University Press, 1991.

⁴ Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изообразительных произведениях. М.: Прогресс, 1993. С. 110.

друга и реагирующих максимально интенсивно прямоугольниках кажется лишенным плоти и оттого отданным во власть вечности головокружение от внутреннего переживания, которое, будучи наделено лишь силами самоотрицания, стремится к абсолюту»⁵. Прозрачный свет его цветовых монад, особенно в последних, московских работах, аскетичен и чист и является собой плод медленного вызревания духа. Красота – это мгновение, в которое все кажется свободным.

2. Образ как монтаж

Монтаж – это язык современности, ведь сегодня всякий творческий акт предполагает работу, связанную с разделением на части (отбором) и склеиванием, и позволяет выстроить нарратив на основе соединения разнородных элементов. В кинематографе их называют кадрами, а в искусстве они могут восприниматься как составляющие некой идеи, которая должна создать впечатление последовательности (или непоследовательности). Больше ли в творчестве Кассарà монтажа, чем тотальной абстрактности? В поиске планов и уровней тональный, ритмический и мелодический монтаж, стремящийся отразить отношения между реальным пространством и зрителем, очевиден. Художник показывает иную глубину, своего рода архетипический палимпсест, раздобытый в ходе раскопок под землей, под эстетической корой и произвольностью знака или, если угодно, под культурным и историческим рельефом, ведь едва заметные энgramмы можно распознать именно благодаря иконам. Во многих иконах назидательного или повествовательного свойства – здесь речь идет об иконах *деспотике*, которые отмечают основные вехи литургического года (главные праздники, святые месяца), или в иконах, прославляющих Богоматерь или рассказывающих истории святых – присутствует типичное разделение на части с отдельными сценами, которые представляют собой свободное и явно абстрактное разделение, если воспринимать их отдельно от иконографии или только лишь как цветовые секции. Здесь мы оказываемся в области внушений, но в таких иконах, как «О тебе радуется», хранящаяся в Успенском соборе, или «Дни недели» из Третьяковской галереи, есть вдохновляющие в цветовом отношении ниши света или обрамления, где насыщенное противопоставляется разреженному, а тембровое – тональному. В произведениях Элио существенность пространства становится той структурой, которая, как и в иконах, отражает чистые формы, но не сковывает их в отрыве от прочего, благодаря чему они служат инструментами фокусировки и сосредоточения сил. Если цвет здесь лежит в основе структурированной композиции типа палимпсеста, то ритм способствует выражению динамизма, создаваемого пространственными и геометрическими отношениями – и здесь снова возвращается понятие монтажа, уже в трактовке советской школы, которая впервые определила, что последовательное расположение образов подсказывает взаимосвязь между ними и может передавать иной смысл, не зависящий от фотограмм. Это эффект Кулешова, заключающийся в создании связанного зрительного нарратива, своего рода «творческой географии», которую комбинация разрозненных кадров определяет таким образом, что пространство и время могут выстраиваться совершенно независимо от реальности, отстраняясь от любого натуралистического воспроизведения. Поэтому, когда мы смотрим на монтаж, т.е. на искусственное определение

⁵ H. Rosenberg, *La s-definizione dell'arte*, Feltrinelli, Milano, 1977, p. 95.

образа, которое придает пластичность ощущению целого, понимаемого как сложная дискурсивная структура, тесно связанная с формой и с конструкцией, мы замечаем, что композиции Кассарà не следуют слепо за базовыми абстрактными конфигурациями. Теория Эйзейнштейна подсказывает нам следующий шаг на этом пути, а именно необходимость разрушить ценность образа и отделить от ощущения формальную особенность, превратив монтаж в единственное место, где проявляется художественность произведения. Тем самым в этом направлении мы не можем не узреть ритм, который определял чистые пространственные отношения и руководствовался значимостью (зрительного) веса и измерений, вследствие чего последовательность кадров определяла постоянное освещение. Абсолютность пространственности становится временем, материей расколотых мгновений, лишенных продолжительности, модулированными знаками, воспринимаемыми на грани потаенных сил; снова процитируем снова Флоренского: «Таким образом, время вводится в произведение приемом кинематографическим, т.е. расчленением его на отдельные моменты покоя (...) Но недостаточно разложить время на покоящиеся моменты: необходимо связать их в единый ряд, а это предполагает некоторое внутреннее единство отдельных моментов»⁶. В последних произведениях Кассарà вечный переход форм предстает перед нами не только как сознательное аналоговое движение, как протокинематографическая форма чистого кино – мы также видим, что и глаз зрителя своими скачками проводит ритмическое расчленение, являющее собой первичное условие для восприятия. Однородное, постоянно текущее время неспособно передать ритм, поэтому абстрактный монтаж художника задает постоянную презентацию материи и знака. Взгляд перескакивает с одного белого излома на другой. Простота здесь лишь кажущаяся.

3. Образ как природа

Нет сомнений, что все творчество Элио Кассарà вдохновляется природой. Сначала он искал ее в тенистых, мрачных пейзажах, пусть еще и отдаленно фигуристивных, но почти сразу стал отслеживать в параллельных траекториях синтеза, а затем и в свободных конфигурациях форм. В отражении мгновений подлинной реальности художнику помогла и фотография, и здесь я не могу не вспомнить урок Тарковского и его полароиды, отражающие поток воспоминаний и преломлений. Тем не менее в основе живописи Кассарà лежит постоянное желание определить хроматическое пространство, устранив объемы и деконструировав идею пейзажа, вследствие чего свет не только становится внутренним фактором произведения, но и рождается из синтеза цветов и пластики, наложений и сочетаний. Преобразование взгляда представляет собой молчаливый слом измерения сетчатки через приобретение способности воспринимать видимое в расколотом и деконструированном виде, меняющемся в непоследовательности своих пространственных разделений, которые порождают каждый раз новые блики, определяемые то внутренним, то внешним пейзажем. В этом плане интересно отметить, что священное и мелодическое сияние в полной мере проявилось уже во время его пребывания в России, став своего рода озарением, вернее, «Победой над солнцем», которая привела художника к более

⁶ Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изообразительных произведениях. М.: Прогресс, 1993. С. 232-233.

убедительному синэстетическому измерению. Подобно тому, как Малевич, Крученых и Матюшин искали новые методы познания мира через преодоление контекста реальности и освобождение от ощущений и разума для достижения реальности более высокого порядка, Кассарà посредством аналитической деконструкции и синтетической реконструкции материала освобождается от протокубистских, постсезанновских матриц или матриц лирически-детских в стиле Клее и обращается к супрематизму, к алогической конфигурации, в которой движение цвета, происходящего от чисто естественного впечатления, создает необычные структуры. Есть здесь и попытка переосмысления отдельных частей полотна через применение интервалов и расстояний, через взаимодействие аналитической конфигурации и противоречивой морфологии, ведущее к избытку ассоциаций и взаимосвязей, благодаря которым произведения обретают постоянную «открытость» и последовательность. В этом столкновении естественного и искусственного рождается гипотеза живописи, которая создается за счет расширений и эквивалентов, параллельных амплитуд, превращающих цветовой спектр в ризоматичное и стохастическое расположение. Конечно, такое видение пейзажа представляется комплексным, но оно характеризуется и как внутренняя вибрация, как личное и поэтическое восприятие пространственной структуры, воспринимаемой как хрупкий и размытый порог и ветер. В последних работах акцент на белом открывает возможности иного поиска света, который теперь движется к нейтральным ноткам, перемежающимся с тревожными намеками на цвет, и иных взаимоотношений с наблюдателем, которому предлагается соотнести себя с произведениями путем воспринятия изменений поверхностей и теней под другим, личным углом. Действительно, когда всё, казалось бы, движется к бес предметному миру, словно к отблеску реальности, наверняка вызванному к жизни любовью художника к передвижникам, это приводит к возвращению очень лирического, почти романтического измерения природы, созерцаемой, изучаемой и воссоздаваемой на полотне – тем самым складывается чисто русское понимание пейзажа, которое, несмотря на свою трагичность и меланхоличность, способно вознести дух над суровостью настоящего: «В русском языке для него есть свое определение: *воля*, свобода духа, представляющая собой нечто большее, чем просто *свобода*, которая в большинстве культур воспринимается лишь как *свобода тела*. *Воля* была внутренней символической свободой, которая сопротивлялась и отмечала собой дух, даже если тело становилось рабом или пленником»⁷. Тем самым всем и всегда управляет сердце, даже в упразднении белого или в супрематизме цвета, между сном и традицией, и это почти наверняка обусловлено символической формой икон, которые позаимствовали у природы чистый цвет, превратив его в сокровенную мелодию абстракции: «Мы просто обязаны двигаться к свету, цветам, воздуху, – писал Крамской в письме 1874 года Репину, который, находясь в то время в Париже, заинтересовался импрессионистами, – но как не утратить самое драгоценное качество живописца – сердце?!»⁸. Быть может, Красота, как писал Рильке, это последняя вуаль, скрывающая Ужасное, и творчество художника должно, отталкиваясь от обратной перспективы, стать созерцательным, т.е. стремиться к невидимому, проходя через царские врата Творения, прочитывая ее прежде всего через призму абстракции.

⁷ G. P. Piretto, *Il popolo russo e il sacrificio*, in R. Ago (a cura di), *Il sacrificio*, Biblink, Napoli 2004, pp. 49.

⁸ Из письма И.Н. Крамского к И.Е. Репину от 23 февраля 1874 года, И.Н. Крамской, Письма, статьи. В двух томах, Москва, 1965, том 1, стр. 233.

Живопись становится актом возвращения пространств, с которыми сложилась телесная, физическая связь – ее можно увидеть в произведениях русского художника-нонконформиста Игоря Вулоха или Аршила Горки или же, если обратиться к Италии, в работах Пьера Дорацио и Эдмондо Баччи. Живопись как аналитический конструкт обновления, символического сосуществования времени и пространства, тела и функции, природного и искусственного. Меняющиеся и не очень работы Кассарà предлагаю взору критика необычный цветовой синтез и повествование о природе, сведенное к краткому содержанию, к рассказу о том, чего не хватает: бесформенное, превращающееся в след, может обойтись без возвышенного. Здесь важно взаимное восхищение.

4. Образ как легкость

В самой природе света заложен принцип неопределенности и дематериализации, почти экзистенциальной отмены зримости как реакции на комплексность бытия, которую мы назовем легкостью, вслед за Итало Кальвино, применившего это слово в качестве критической точки в одной из своих «Американских лекций»⁹. Легкость представляет собой «устранение веса» и ассоциируется не с размытостью и бегством, а с точностью и определенностью створения воздушности, невесомой гравитации из хаотической сущности мира. Кассарà осмыслияет акт воспроизведения как цветовую редукцию, как сущностную стилизацию реальности. В рисунке, который испаряется, перетекая в размытые геометрические формы, мы считываем жажду абсолюта, подобную той, которую испытывал Кандинский, хотя и отмечаем напряжение, присущее прежде всего в материальности предметов. Образ проявляется в мгновении, непосредственно предшествующем движению, когда две силы отражаются друг в друге, но ни одна из них не берет верх – в этом невозможном равновесии мы наблюдаем рождение чистого, минималистского света, складывающегося из одновременности планов, из изобилия мыслей и духовных ощущений, из быстроты смешения. В таком прозрачном видении тень смотрится как сущность, но лишь для того, чтобы из нечеткости выкристаллизовать направление взгляда, которому отказано в созерцании совокупности; сталкиваясь с необходимостью придать апноэ конкретную форму, это видение выявляет легчайшую структуру из дестабилизации тел. Как следствие, красота произведений проистекает из поэтики, связанной с несовершенством, непостоянством и незавершенностью, а возможно и со страданием, вызванным мирскими вещами, которые, однако, в момент своего краха могут стать основой и логикой невидимого. Способность творить полноту невесомого смысла в колеях пустоты проистекает от умения не столько добавлять и ускорять, сколько устранять и замедлять, от умения придавать ценность скорее тишине и двусмысленной хрупкости мира, чем фоновому шуму, от умения скорее воображать, чем выстраивать, поскольку от неожиданной идеи форма перенимает минимальную и молчаливую составляющее,держанную и мягкую конфигурацию, которая ведет наблюдателя по пути, полном прерываний, замедлений, встреч и пауз. В японской эстетике дзен четвертое и последнее фундаментальное состояние души называется югэн (Глубокая красота) – оно

⁹ I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Garzanti, Milano, 1988.

проявляется, когда зрение становится восприятием чего-то таинственного, никому не ведомого; это тонкая глубина вещей, на которые лишь делается намек. Хотя дословно этот термин может быть переведен как «слегка темный», он не только выражает очарование того, что находится в полумраке и контуры чего невозможно полностью рассмотреть, но и применяется в более широком смысле для обозначения непостижимого, символического, провидческого, относящегося как раз к восприятию безмолвной легкости. В произведениях Кассарà мы отмечаем реминисценцию Идеи, падшей с уровня Истины в забвение материального мира, появление текущей пространственности, которая способствует конкретизации отдаленно органических абстрактных форм, никогда не бывающих чистыми и абсолютными, как проекция первообразов, но всегда воспринимающихся как сухожилия природы, как сокращение мышц, как устранение объема с целью передать тонкость света. Цвет становится чистым и ощущается как поэзия, в нем преобладают мягко-изумрудные зеленые нотки, которые перекликаются с янтарной желтизной позолоченных вен, на основе неаполитанского желтого цвета, старинной белизны и легчайшего оттенка слоновой кости, среди аквамарина, лазури и индиго, которые испаряют друг друга, воссоздавая созерцание и озарение. В мире художника прозрачный цвет – это уловка против диктатуры разложения, форма восстановления присутствия, которая берет верх над западным увлечением бесформенностью и перенастраивает аспект следа, последовательность поверхностей, устремляющихся к органическому началу в поэтике размытого и неопределенного Востока – здесь нам снова приходит на помощь Флоренский: «Ведь живопись имеет задачу не дублировать действительность, а дать наиболее глубокое постижение ее архитектоники, ее материала, ее смысла»¹⁰. В таком движении форм подлинный поиск сути через синтез времени и пространства раскрывает перед нами замирание творения, которое до некоторой степени соответствует невесомости биения сердца. И в конце этого длинного экскурса подобные произведения вновь оставляют нам раскол, открытую рану, постоянное и непознаваемое взаимодействие между жизнью и живописью. Они могут отразить природу, лишь плавно уйдя от нее. И это, быть может, главный дар, неожиданный и непредсказуемый, поэтики Кассарà. Легкость – это ритм угасания.

Томмазо Эванджелиста

Историк и искусствовед

Бари, 16 июля 2022

¹⁰ Флоренский П.А. Обратная перспектива // Флоренский П.А. Соч. в 4-х тт. — Т. 3 (1). М.: Мысль, 1999.

QUATTRO STUDI SULL'IMMAGINE PER ELIO CASSARÀ

Anche la parola ha un colore; per dirla come Pavel Florenskij, grande pensatore, teologo e scienziato russo che prenderemo più volte in considerazione in questo saggio, la parola ha un “valore magico” che trascende il linguaggio e che è fatto di occultamenti e rivelazioni. Analizzando l’opera di Elio Cassarà la prima riflessione che emerge riguarda il linguaggio ovvero di come segni minimi, determinando un compenetrarsi delle energie, *synérgeia*, definiscono una grammatica della trasparenza. La grammatica del linguaggio artistico personale è pur sempre una rivelazione dell’anima, o meglio un’autorivelazione, e pertanto le costruzioni cromatiche dell’artista svelano il senso di una tensione che nasce come edificazione di un’idea spaziale, per divenire impressione di un indefinito vagare in trascendenti zone intermedie, a metà strada tra continuità del segno e trasformazione dell’attimo e della materia. Che ci sia una dicotomia di fondo nelle opere, soprattutto in quelle di ultima produzione, è evidente, come è evidente che tale dualità (spirito e materia?) possa acquistare la dimensione dell’“evento”. Colore, pennellata, struttura diventano atti della rappresentazione di una totalità ermetica, la quale riesce a mantenere in ogni momento della propria azione rivelatrice il necessario equilibrio antinomico. Ciò è possibile grazie al fatto che la struttura cromatica si determina anche come organismo simbolico che fa espandere all’infinito le potenzialità dell’atto. Le immagini generate da Cassarà sono potenti e poetiche perché assumono, attraverso la forza del linguaggio, la dimensione simbolica della scaturigine e vengono “costruite” da un atto rivelativo di rapporti interni, il quale si attua su diversi piani di oggettivazione. Al fine di leggere nella maniera più completa l’opera dell’artista tenteremo di definire i lavori attraverso quattro brevi capitoli, ognuno legato ad una tematica specifica di ordine estetico o concettuale: icona, montaggio, natura, leggerezza. Parlare oggi di arte astratta determina il confrontarsi con una scala amplissima di riflessioni che vanno dal problema estetico, alla riduzione formale, alla sintesi simbolica, alla critica dell’oggetto ovvero alla sua riconfigurazione sintetica e sinestetica. Interessante notare, infine, come tali punti sono affini all’anima e alla cultura russa permettendo anche un discorso di influenze, in relazione e continuità alla mostra che presentiamo a Mosca.

1. L’immagine come icona

È evidente che l’arte astratta abbia avuto origine dal contesto dell’icona ortodossa¹¹. La simbolicità dell’opera si lega strettamente alla mistica dell’icona, del suo pozzo di luce spirituale capace di determinare quella vibrazione interna che permette all’uomo di interiorizzare una dimensione immateriale, ovvero di creare dall’estetica della visione un’etica del mondo interiore. Punto fondamentale di ogni ricerca astratta è l’atteggiamento contemplativo che trasfigura l’oggetto e permette la sua assimilazione, che è anche e soprattutto una spiritualizzazione. Per Florenskij «L’icona

¹¹ Anche il filosofo e teologo Pavel Evdokimov riteneva che, per quanto non possa essere provato, sia evidente che l’arte astratta abbia origine nell’iconografia ortodossa.

evoca un archetipo, cioè desta nella coscienza una visione spirituale»¹²; questo archetipo che, nelle opere religiose, è quell’immagine primigenia che funge da matrice dell’invisibile, nell’arte astratta è l’assolutezza delle forme nell’attesa del tempo, una sorta di persistenza della memoria che fa emergere la bellezza per assenza. Tornando a Cassarà notiamo molti elementi che conducono le sue opere verso una sorta di “iconicità”. Negli ultimi anni gli sfondi delle tele sempre più hanno virato verso il bianco, un fondo bianco intensissimo, capace di far risaltare singolarmente forme e colori, tenendoli disgiunti, e che ricorda il *Levkas* classico della pittura bizantina, ovvero il fondo bianco che riveste le tavole e accoglie il colore, l’immagine della prima luce del mondo antecedente alla creazione. L’opera diviene pertanto profezia (di visione) nell’attesa di una luce impersonale che rifugge la dimensione ctonia del pigmento per farsi specchio di un’imago trascendente. Come siamo lontani dal pragmatismo statunitense dell’espressionismo astratto e dalla teorizzazione di Barnett Newman per il quale il sublime è adesso, per cui «L’immagine che produciamo è quella autoevidente, reale e concreta della rivelazione, che può essere compresa da chiunque la guardi senza le lenti nostalgiche della storia»¹³. In Cassarà non siamo legati all’obbligo dell’istante perché tutto si sviluppa nello spazio lento della creazione, in una sorta di microcosmo mistico e segreto che cova nella cenere del bianco una nebulosa di luci, un logos nascosto che prende corpo nella contemplazione nel e del colore. Se nelle icone il *Levkas* funge da base per il colore solare per eccellenza, ovvero l’oro, in tali lavori appare invece quasi una velatura, come se emergesse più che retrocedere, cedendo parte della sua luminosità alle strutture presenti, le quali ora avanzano verso l’occhio dello spettatore, ora si immobilizzano in un’attesa silente, ora sembrano scomparire. Colpisce così il senso architettonico delle masse, i giochi sottili di ombre, il come si dispongono in campi di forze libere costruendo movimenti impercettibili che generano sulla tela leggere e fragili curvature. La bellezza diviene una dimensione teologica, non solo estetica; l’espressionismo astratto la cui logica è di matrice nichilista e sciamanica, legata alla degradazione e alla contraddizione, scompare sostituito da una poetica tutta orientale dello sguardo; l’immagine è splendida perché sembra acheropita: «L’artista estrapola la sua esperienza cinetica rispetto a questo spazio esterno attraverso l’interiorità della cosa, cioè riporta nella sua immaginazione i movimenti a lui inaccessibili con l’esperienza»¹⁴. Così l’interiorità di tali forme cromatiche libere viene potenziata proprio dai loro limiti, interpretati come un campo di forze non solo grafiche ma spirituali; l’artista perde lo spazio euclideo, rimasto come enigma in una certa curvatura di fondo, e acquista la profondità mistica della spirale; lo sguardo si fa aperto ad accogliere una luce invisibile per eccesso e perciò vivificante. È l’arte stessa che si pone come icona in quanto lavoro atemporale e immagine di un mondo invisibile partecipato in profondità e, seppur Rothko ci sembra distante nella sua negazione del mondo ridotto a bande, la lettura che ne fa Rosenberg ci sembra calzante anche per Cassarà: «Quanto più Rothko tende al simbolo dell’assoluto disincarnato tanto più, nei suoi rettangoli sovrapposti e reagenti con un’intensità massima, appare scarnificata e, quindi, eternizzata la vertigine di una esperienza interiore che, con le sole forze dell’autonegazione, mira all’assoluto»¹⁵. La luce trasparente delle sue monadi cromatiche, soprattutto

¹² P. Florenskij, *Le porte regali. Saggio sull’icona*, Adelphi, Milano, 1977, p. 69

¹³ B. Newman, *Il sublime, adesso*, Abscondita, Milano, 2010, p. 46

¹⁴ P. Florenskij, *Lo spazio e il tempo nell’arte*, Adelphi, Milano, 2001, p. 85

¹⁵ H. Rosenberg, *La s-definizione dell’arte*, Feltrinelli, Milano, 1977, p. 95.

nelle ultime serie moscovite, è ascetica e pura, frutto di una lenta macerazione dello spirito. La bellezza è l'attimo in cui tutto appare libero.

2. L'immagine come montaggio

Il montaggio è il linguaggio della modernità, dato che ogni azione creativa, oggi, presuppone un lavoro legato al taglio (selezione) e al raccordo, e permette di costruire una narrazione unendo elementi eterogenei, i quali nel cinema prendono il nome di inquadrature, e in arte possono essere intesi come costituenti di un'idea al fine di ottenere un'impressione di continuità (o discontinuità). Che Cassarà faccia un'opera di montaggio più che di astrazione totale? Un montaggio tonale, ritmico e melodico nel tentativo di cogliere i rapporti tra spazio reale ed occhio è evidente nella ricerca dei piani e dei livelli. L'artista mostra un'altra profondità, una sorta di palinsesto archetipico ottenuto attraverso uno scavo nel sottosuolo, al di sotto della scorsa estetica e dell'arbitrarietà del segno o, se si vuole, al di sotto dell'orografia culturale e storica, perché flebili engrammi possono essere rintracciati proprio a partire dalle icone. Molte icone di carattere didattico o narrativo, penso alle icone *despotike* che scandiscono i momenti principali dell'anno liturgico (Grandi feste, Santi del mese) oppure a quelle dedicate alle Lodi di Maria o alle Storie dei santi, presentano una tipica divisione per scomparti con scene autonome le quali, se lette indipendentemente dall'iconografia ovvero solo come sezioni cromatiche, avendo cura di socchiudere gli occhi, presentano una divisione libera, evidentemente astratta. Siamo nel territorio delle suggestioni ma un'icona come quella del Maestro di Rostov' conservata nella cattedrale della Dormizione del Cremlino "E' veramente giusto glorificarti" o "I giorni della settimana" della Galleria Tret'jakov esibiscono delle nicchie di luce o delle riquadrature estremamente stimolanti dal punto di vista cromatico, nella contrapposizione tra il denso e il rarefatto, timbrico e tonale. Nelle opere di Elio l'essenzialità dello spazio diventa la struttura che rivela, come nelle icone, le forme pure, non le irridisce nella sospensione, e pertanto queste funzionano come dispositivi di messa a fuoco e concentrazione di forze. Se il colore qui è alla base per una composizione strutturata tipo palinsesto, il ritmo serve alla rappresentazione di un dinamismo fatto di rapporti spaziali e geometrici ed ecco ritornare il concetto di montaggio, visto soprattutto dall'ottica sovietica la quale per prima definì come la giustapposizione consecutiva di immagini tendesse a suggerire che esse fossero in relazione e potessero trasmettere un altro significato indipendente dai fotogrammi. È l'effetto Kulešov, ovvero la creazione di una narrativa visuale coerente, una sorta di "geografia creativa", determinata dalla combinazione di inquadrature disparate in modo tale che lo spazio e il tempo possano costruirsi nella piena indipendenza da quelli reali, allontanandosi da ogni naturalismo riproduttivo. Che le composizioni di Cassarà non seguano pedissequamente basilari configurazioni astratte lo notiamo quindi guardando al montaggio, ovvero a quella determinazione artificiale dell'immagine che rende duttile il senso dell'insieme, concepito come una strutturazione discorsiva complessa profondamente legata alla forma e alla costruzione. In Ėjzenštejn e nella sua Teoria, se vogliamo, troviamo ancora un passo in avanti ovvero l'urgenza di rompere la preziosità dell'immagine e separare dal senso la specificità formale, rendendo il montaggio il solo luogo di artisticità dell'opera. In questa direzione, quindi, non possiamo non guardare al ritmo il quale, determinando rapporti spaziali puri, era guidato dall'importanza dei pesi

(visivi) e delle misure per cui la messa in sequenza determinava un'illuminazione continua. È l'assolutezza della spazialità che diviene tempo, materia d'istanti frantumati di durata zero, segni modulati percepiti sul limite di forze nascoste; ancora Florenskij: «In tal modo il tempo si introduce nell'opera con un procedimento cinematografico, cioè attraverso la sua scomposizione in singoli momenti di quiete. Ma non è sufficiente distribuire il tempo in momenti immobili, è necessario connetterli in un'unica serie, e questo richiede che i singoli momenti abbiano un'unità interiore»¹⁶. Nelle ultime tele di Cassarà nel perenne passaggio di forme non solo assistiamo a un voluto movimento analogico, proto-cinematografico da cinema puro, ma registriamo come anche l'occhio dello spettatore, nei salti visivi e nei movimenti oculari, genera una scomposizione ritmica che è condizione primaria di percezione. Un tempo omogeneo che scorra in modo continuo non è in grado di rendere un ritmo, ecco così che il montaggio astratto dell'artista articola una rappresentazione continua di materia e segno. L'occhio salta tra le fratture del bianco. La semplicità è solo apparenza.

3. L'immagine come natura

È di certo la Natura a far da guida all'intera produzione di Elio Cassarà. Una natura all'inizio ricercata in paesaggi ombrosi e cupi, sebbene ancora vagamente figurativi, ma quasi subito rincorsa prima in traiettorie parallele di sintesi e successivamente in configurazioni di forme maggiormente libere. Anche la fotografia ha avuto per l'artista un ruolo importante nel cogliere attimi veritativi di realtà, e non posso non dimenticarmi, come accostamento, della lezione di Tarkovskij e delle sue polaroid, con il loro fluire di ricordi e rifrazioni. Alla base della sua pittura vi è comunque un costante tentativo di stabilire lo spazio cromatico, annullando i volumi e decostruendo l'idea del paesaggio cosicché la luce non è solamente un fattore interno all'opera ma nasce per sintesi cromatiche e plastiche, sovrapposizioni e giunzioni. La trasfigurazione dello sguardo è una silenziosa rottura della dimensione retinica per l'acquisizione di un punto di vista frazionato e decostruito, mutevole nell'incongruenza delle sue divisioni spaziali, le quali emanano bagliori sempre diversi influenzati ora dal paesaggio interiore ora da quello esteriore. Interessante a riguardo registrare come una lucentezza sacrale e melodica abbia cominciato ad esplodere soprattutto durante la permanenza in Russia, una sorta di illuminazione, o meglio di "Vittoria sul Sole", che ha condotto l'artista verso una dimensione sinestetica più cogente. Come Malevič, Kručenych e Matjušin ricercarono assieme nuovi procedimenti di comprensione del mondo, superando il contesto reale, affrancandosi dai sensi e dalla ragione per attingere a una realtà superiore, così Cassarà attraverso un'azione di decostruzione analitica e ricostruzione sintetica del materiale luminoso si libera da matrici proto-cubiste, post-cezanniane o lirico-infantili alla Klee, per tentare la strada del suprematismo, della configurazione alogica nella quale è il movimento del colore, scaturito certamente da un'impressione di stampo naturale, a modulare inedite strutture. Vi è altresì il tentativo di riconsiderare le aree di campo, lavorando su intervalli e distanze, mediando tra configurazione analitica e morfologia contrastante, in un eccesso di assimilazioni e corrispondenze che rendono le opere perennemente "aperte" e continue. In questo scontro tra naturale e artificiale ecco l'ipotesi di una

¹⁶ P. Florenskij, *Lo spazio e il tempo nell'arte*, op. cit., p. 163

pittura creata per estensioni ed equivalenze, attraverso parallelismi di ampiezze le quali mutano dallo spettro cromatico una disposizione rizomatica e stocastica. Visione sommativa della veduta e del paesaggio, certamente, ma che si qualifica anche come vibrazione interiore, percezione personale e poetica della struttura spaziale vista nella sua fragilità e vaghezza di soglia e di vento. Nelle ultime opere l'insistere sul bianco permette una diversa ricerca sulla luce, tendente ora su note neutre intervallate da spiazzanti accenni di colore, e un rapporto differente con l'osservatore chiamato a relazionarsi con le opere, modificando il punto di vista per determinare personalmente mutazioni di superfici e ombre. Infatti, quando tutto sembra andare verso un mondo senza oggetto, come un barlume di reale, riportato in vita quasi sicuramente dall'amore dell'artista per i *Peredvižniki*, gli Ambulanti, ritorna una dimensione fortemente lirica, quasi romantica della Natura, contemplata, studiata e ricreata sulla tela, ed emerge in tal modo quella concezione esclusivamente Russa del paesaggio il quale, pur se tragico, struggente e malinconico, è capace di sollevare lo spirito dalla crudezza del presente: «La lingua russa ha coniato un termine per definirla: *vòlja*, libertà dello spirito non subordinata alla *svobòda*, la libertà del corpo, così come intesa e riconosciuta nella maggior parte delle culture. *Volja* era la libertà simbolica interiore che resisteva e improntava di sé lo spirito anche se il corpo diventava schiavo o prigioniero»¹⁷. È così sempre il cuore a comandare, pur nell'annichilimento del bianco o nel suprematismo del colore, tra sogno e tradizione, è ciò è dovuto quasi sicuramente alla forma simbolica delle icone le quali hanno preservato della natura il colore puro, rendendolo melodia intima dell'astrazione: «Noi dobbiamo assolutamente muoverci verso la luce, i colori, l'aria – scrisse Kramskoj nel 1874 in una lettera a Repin che si trovava in quel momento a Parigi e si stava interessando alla pittura degli impressionisti -ma come fare- aggiunge Kramskoj- per non perdere la qualità più preziosa di un pittore, cioè il cuore?!»¹⁸. Probabilmente la Bellezza è l'ultimo velo, per dirla come Rilke, che copre l'Orribile, e il lavoro dell'artista, partendo da una prospettiva rovesciata, deve farsi contemplativo, ovvero tendere verso l'invisibile transitando tra le porte regali della Creazione, leggendola anche e soprattutto attraverso un occhio astratto. La pittura diviene un atto di restituzione di spazi con i quali si è stabilito una appartenenza corporale, fisica, quella che vedo per esempio nei lavori del pittore russo anticonformista Igor Vulokh, oppure in Arshile Gorky, ovvero, guardando all'Italia, nei lavori di Piero Dorazio e Edmondo Bacci. Pittura come formazione analitica del rinnovamento, della coesistenza simbolica tra spazio e tempo, corpo e funzione, natura e artificio. Cangianti o meno, comunque, i lavori di Cassarà si impongono alla critica per le sintesi cromatiche inedite e per una narrazione della natura ridotta a riassunto e centro, intensa ricapitolazione di una mancanza: l'informe che diventa traccia può fare a meno del sublime. Conta la reciproca meraviglia.

4. L'immagine come leggerezza

¹⁷ G. P. Piretto, *Il popolo russo e il sacrificio*, in R. Ago (a cura di), *Il sacrificio*, Biblink, Napoli 2004, pp. 49

¹⁸ L. Iovleva, *Saggio sulla storia della pittura russa tra la seconda metà del XIX e l'inizio del XX secolo*, in *Da Giotto a Malevic. La reciproca meraviglia*, Electa, Milano, 2004, p. 253.

La luce comprende per sua natura un principio di indeterminatezza e smaterializzazione, una sorta di sospensione della visibilità di carattere quasi esistenziale, quale reazione alla complessità del vivere, che chiameremo leggerezza, seguendo la scrittura di Italo Calvino che inserì tale parola quale punto critico di una delle sue *Lezioni americane*¹⁹. La leggerezza è “sottrazione di peso” e si associa non alla vaghezza e all’abbandono bensì alla precisione e alla determinazione nel creare, dalla sostanza caotica del mondo, una levità di valore, una gravità senza pesantezza. Cassarà concepisce l’atto della riproduzione come una riduzione cromatica, una stilizzazione essenziale del reale. Nel disegno che svapora in forme geometriche vaghe leggiamo una sete di assoluto pari a quella di Kandinsky, anche se registriamo una tensione giocata maggiormente sulla materialità degli oggetti. L’immagine si mostra nell’istante appena precedente al movimento, quando due forze si rispecchiano ma nessuna ancora prevale e, in questo equilibrio impossibile, assistiamo alla nascita di una luce tersa e minimalista emersa dalla simultaneità dei piani, dall’abbondanza di pensieri e sensazioni spirituali, dalla rapidità della mescolanza. La sua è una visione in trasparenza che guarda all’ombra come sostanza ma solo per materializzare, dall’indistinto, la direzione dello sguardo al quale viene negato l’insieme; una visione che, nel bisogno di dare forma concreta all’apnea, fa emergere una struttura leggerissima dalla destabilizzazione dei corpi. La bellezza delle opere, quindi, deriva da una poetica legata all’imperfezione, all’impermanenza e incompletezza, forse anche alla sofferenza delle cose mondane, le quali però, nell’attimo del collasso, sono capaci di diventare fulcro e logica dell’invisibile. La capacità di creare, in tracce di vuoto, una pienezza di senso imponderabile deriva dall’abilità di togliere più che aggiungere, di rallentare più che accelerare, di dare valore al silenzio e alla fragilità ambigua del mondo più che al rumore di fondo, di immaginare più che costruire in quanto la forma acquista dall’idea improvvisa una componente minimale e silenziosa, una configurazione raccolta e dolce che conduce l’osservatore in un sentiero pieno di interruzioni, rallentamenti, incontri e pause. Nell’estetica zen giapponese tra i quattro fondamentali stati d’animo il quarto è chiamato *Yūgen* (Grazia profonda) e compare quando la visione è percezione di un qualcosa di misterioso, mai scoperto; è la sottile profondità delle cose che sono solo vagamente suggerite. Benché il termine possa essere tradotto alla lettera come “leggermente scuro”, esso non serve solamente ad esprimere il fascino delle cose in penombra di cui non si riesce a conoscere del tutto i margini, ma viene adoperato anche in senso più ampio per indicare ciò che è imperscrutabile, simbolico, visionario, che riguarda appunto la percezione di una leggerezza silenziosa. Nelle opere di Cassarà notiamo la reminiscenza dell’Idea caduta dal piano della Verità fino all’oblio del mondo materiale, l’emersione di una spazialità liquida che favorisce la concretizzazione di forme astratte lontanamente organiche, mai pure e assolute come proiezioni di archetipi, ma sempre intese quali lacerti di natura, riduzioni di masse, sottrazioni di volume per far affiorare la sottigliezza della luce. Il colore è puro, inteso come una poesia è dominato dai toni del verde menta e smeraldo che dialogano con i gialli ambra dalle venature dorate, sulla base di gialli Napoli e bianchi antichi e avorio lievissimi, tra blu acquamarina, turchese e indaco che sfumano vicendevolmente ricreando contemplazioni e illuminazioni. Nel mondo dell’artista la luce trasparente è uno stratagemma contro la dittatura del disfacimento, è forma di ricostruzione di una presenza che vince il fascino occidentale per l’informe e riconfigura un aspetto della traccia, è continuità delle superfici verso un carattere organico in questa poetica del vago e dell’indefinito d’Oriente: «La

¹⁹ Cfr. I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Garzanti, Milano, 1988

pittura, infatti, -ancora Florenskij ci viene in aiuto- non ha come scopo quello di duplicare la realtà, ma di offrire una più profonda comprensione della sua architettonica, del suo materiale, del suo significato»²⁰. In tale moto di forme la ricerca autentica dell'essenza, sintetizzando tempo e spazio, ci rivela l'evanescenza della creazione, che corrisponde un po' alla levità della pulsazione del cuore. E così, alla fine di questo lungo excursus, tali opere ci restituiscono una scissione, una ferita aperta, un continuo e incompreso rincorrersi tra vita e pittura. Un paradossale poter rappresentare la natura solo abbandonandola con delicatezza. E questo, forse, è l'ultimo frutto, imprevedibile e inaspettato, della poetica di Cassarà. La leggerezza è il ritmo dello svanire.

Tommaso Evangelista

Bari, 16 Luglio 2022

²⁰ P. Florenskij, *La prospettiva rovesciata*, Adelphi, Milano, 2020, p. 85