

ELIO CASSARÀ
IL COLORE DEL VENTO

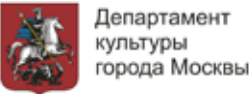


EDIZIONI EZIO PAGANO

ЭЛИО КАССАРА́ ELIO CASSARÀ
ЦВЕТ ВЕТРА IL COLORE DEL VENTO

КУРАТОР ЕЛИЗАВЕТА КРУГЛОВА
В СОТРУДНИЧЕСТВЕ С ЕЛЕНОЙ БЫЧКОВОЙ, АРХИВ ЭЛИО КАССАРА́
a cura di Elizaveta Kruglova
in collaborazione con Elena Bychkova, Archivio Elio Cassarà

ТЕКСТЫ - TESTI:
ЭЦИО ПАГАНО - *Ezio Pagano*
ИЛОНА ЛЕБЕДЕВА - *Ilona Lebedeva*
ТОММАЗО ЭВАНДЖЕЛИСТА - *Tommaso Evangelista*



ДЕПАРТАМЕНТ КУЛЬТУРЫ ГОРОДА МОСКВЫ
Dipartimento di Cultura della Città di Mosca



ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ КУЛЬТУРЫ Г. МОСКВЫ
«БИБЛИОТЕКА-ЧИТАЛЬНЯ ИМ. А.С. ПУШКИНА»
ДИРЕКТОР ТАТЬЯНА КАЛАШНИКОВА
Biblioteca Pubblica A.S. Pushkin, Mosca
Direttore Tatiana Kalashnikova



АРХИВ ЭЛИО КАССАРА́
ДИРЕКТОР ЕЛЕНА БЫЧКОВА
Archivio Elio Cassarà
Direttore Elena Bychkova



МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА В СИЦИЛИИ, БАГЕРИЯ, ПАЛЕРМО, ИТАЛИЯ
ДИРЕКТОР ЭЦИО ПАГАНО
Museum - Osservatorio dell'Arte Contemporanea in Sicilia
Direttore Ezio Pagano

ФОТО АРХИВ ХУДОЖНИКА,
ДМИТРИЙ МАХНЕВ, WWW.ARTCONE.RU
crediti fotografici: Archivio Elio Cassarà,
Dimitri Makhnev, www.artcone.ru

ПЕРЕВОД ТЕКСТОВ АЛЕКСАНДР ДУНАЕВ
traduzioni: Aleksandr Dunaev

ГРАФИЧЕСКИЙ ПРОЕКТ АНДРЕС ДЭВИД КАРРАРА
progetto grafico: Andrés David Carrara

www.eliocassara.com

EDIZIONI EZIO PAGANO

©Edizioni Ezio Pagano

ЭЛИО КАССАРА́ ЦВЕТ ВЕТРА

КУРАТОР | A CURA DI
ЕЛИЗАВЕТА КРУГЛОВА | ELIZAVETA KRUGLOVA

В СОТРУДНИЧЕСТВЕ С | IN COLLABORAZIONE CON
ЕЛЕНОЙ БЫЧКОВОЙ | ELENA BYCHKOVA
АРХИВ ЭЛИО КАССАРА́ | ARCHIVIO ELIO CASSARÀ



EDIZIONI EZIO PAGANO

ЭЛИО КАССАРА, ХУДОЖНИК БЕЗ ГРАНИЦ

Когда влюбляешься во что-то или в кого-то, тобой всегда движет страсть. Так случилось с Элио Кассарà – он без памяти влюбился в живопись, которая стала смыслом его жизни. Кассарà любит природу и цвета – его произведения наглядно об этом свидетельствуют.

Подобная голосовым связкам, живопись Кассарà говорит с нами посредством цветов: это и белизна снега, и синь неба, и пышная зелень природы, и оранжевый окрас опаленных морозом листьев. Каждый из этих цветов что-то нам говорит, а наша задача – понять, что именно.

Его палитра полна цветов природы, которые, словно удачно подобранная нота искусства, делает его живопись глокальной, а его самого превращают в художника мира. Очень редко случается так, что живопись пленяет нас с первого взгляда, как это делают произведения Кассарà, потому что практически никогда подлинная ценность не заключается в поверхности, как это бывает в картинах художников, пытающихся отразить грубую реальность. Такие живописцы-реалисты забывают, что еще в конце XIX века эту задачу взяла на себя фотография точно так же, как намного раньше письменность сменила наскальную живопись как средство связи.

Что касается современных художников, которые изучают состояния души человека и уделяют основное внимание эмоциям, то к их числу можно отнести и Элио Кассарà, интеллектуала, сфомировавшегося в культурной среде древней Великой Греции и детально анализирующего современное Общество. Ведь Кассарà исследует душу вещей и людей, выражая свои эмоции при помощи различных оттенков цвета, то теплых, то холодных в зависимости от того, работает ли он в Палермо, Венеции, Берлине или Москве – именно в этих городах он бывает чаще всего – но при этом главным общим знаменателем его творчества остается тонкое чувство красоты.

Описывая свое творчество, Валерио Адами предложил акроним “a.r.t.e.”, (Amore, Ragionamento, Tradizione, Estasi)¹ – я позаимствую его слова, ибо они как нельзя лучше характеризуют произведения Элио Кассарà: «Я рисую, потом погружаю рисунок в свет (например, в холодные цвета, если работаю в утренние часы, и в теплые, если вечером). На третьем этапе я оттеняю рельеф тел короткими мазками под контурами – но не для того, чтобы рисовать тени – и, наконец, возвращаюсь к контурам, чтобы придать им силу и единство осязания». Удивительно, что в своем культурном единстве абстрактная живопись Кассарà настолько перекликается с изобразительным искусством Адами, что вновь возвращает меня к моему личному убеждению в том, что любое искусство абстрактно.

Этот текст я закончу, препоручив его произведения, носящие «названия без названий» величию искусства, чтобы оставить зрителю возможность свободного личного прочтения – ведь, по счастью, автоматического считывателя чувств так до сих пор и не изобрели.

Эцио Пагано

Директор «Museum» Баггерия, Палермо, Италия

21 июля 2021

¹ По-итальянски акроним звучит как слово «искусство» и расшифровывается как «любовь, размышление, традиция, экстаз».

ELIO CASSARÀ, PITTORE DEL MONDO

Quando ci si innamora di qualcosa o di qualcuno c'è sempre di mezzo la passione. È quello che è successo ad Elio Cassarà, innamorato della pittura in modo totale, essendo l'arte la sua maggiore ragione di vita. Cassarà ama la natura e i colori, e i suoi dipinti ne sono una testimonianza visiva.

Simile alle corde vocali, l'arte di Cassarà ci parla attraverso i colori: il bianco della neve, il blu del mare, l'azzurro del cielo, il verde della natura rigogliosa o il colore ruggine delle foglie bruciate dal gelo. Ognuno di questi colori ci dice qualcosa, sta a noi coglierne il significato.

La sua tavolozza è composta dai colori della natura che, come una nota dell'arte opportunamente plasmata rende *global* la sua arte e lui artista del mondo.

Solo in rare occasioni l'arte ci seduce al primo sguardo come fanno le opere di Cassarà, poiché quasi mai il vero valore sta nella superficie, come avviene nei dipinti di artisti che si ostinano a rappresentare la nuda realtà. Questi pittori realisti dimenticano che già alla fine dell'Ottocento tale compito è stato espropriato dalla fotografia, proprio come era avvenuto molti anni prima con l'invenzione della scrittura che ha sostituito le pitture rupestri quale mezzo di comunicazione.

In riferimento agli artisti contemporanei che indagano la sfera dell'anima e che hanno come principale missione l'emozione, si può dire che a questa categoria appartiene Elio Cassarà, intellettuale dal sostrato culturale proveniente dall'antica Magna Grecia e che guarda con introspezione la moderna Società. Infatti, Cassarà indaga l'anima delle cose e delle persone, traducendo le sue emozioni in differenti tonalità di colori, ora calde, ora fredde a secondo che si trovi a lavorare a Palermo, Venezia, Berlino o Mosca per fare i nomi delle città da lui più frequentate, ma sempre col comune denominatore della bellezza o se preferite dell'arte.

“a.r.t.e.”, (Amore, Ragionamento, Tradizione, Estasi), un acronimo scritto da Valerio Adami per il suo lavoro, in quanto non avrei potuto descrivere meglio le opere di Elio Cassarà – “Disegno poi immergo il disegno nella luce (es.: colori freddi se è l'ora del mattino, colori caldi se la luce è della sera.) In una terza fase modello il rilievo dei corpi con brevi tratti di colore d'ombra sotto i contorni, ma non per disegnare le ombre; e per ultimo riprendo il contorno nel dargli forza e unità tattile”.

È sorprendente come le affinità culturali della pittura astratta di Cassarà si sovrappongono a quelli della pittura figurativa di Adami, a tal punto da richiamarmi alla mente la mia personale convinzione che l'arte è tutta astratta.

Chiudo con una chiosa che affida le sue opere, dai “titoli non titoli”, al magistero dell'arte per dare al fruitore la possibilità di una libera e personale lettura, dato che, per fortuna, non è stato ancora inventato il lettore automatico dei sentimenti.

Ezio Pagano

Direttore del “Museum” di Bagheria

21 luglio 2021



ЦВЕТ ВЕТРА

Выставка итальянского художника Элио Кассара в Москве представляет более 20 его работ последнего времени. В основу абстрактных произведений живописца вплетаются живые и непосредственные впечатления, его тонкое чувство энергетики места. Оттенки зимнего московского неба, отражающегося одновременно и в куполах старой уютной Москвы, и в зеркальных небоскребах молодой, динамичной, высотной столицы, отозвались в нюансах колорита ряда полотен выставки.

Элио Кассара родился в 1974 году на Сицилии. В дальнейшем он много путешествовал, подолгу жил в разных городах. Отдельной «главой» в жизни стала Венеция, где началась его выставочная деятельность. А затем – Берлин, многое приоткрывший в восприятии цвета: именно здесь из цветовой гаммы последней фигуративной картины родилась первая, «переходная» абстракция. После чего начался новый виток творческого развития — работа с чистым цветом и отвлеченными формами. С конца 2020 года художника вдохновляет Москва.

При взгляде на его картины, возникает вопрос: каким образом достигается эффект сияния холста? Оригинальная техника и авторское видение сложились у художника не сразу. В ранних работах – композициях, еще построенных по законам пейзажа, портрета и натюрморта – ощущается связь с физическим миром через изображение осязаемых предметов, будто истайивающих на наших глазах. Уже тогда был заметен подчеркнутый интерес автора к свету. Освещение – восхитительная по своей сложности и многоплановости задача, которая для художников итальянской школы имела особое значение, начиная еще с мастеров Ренессанса. Тогда освещение помогало создавать религиозные, метафизические, драматические, экстатические – разные по содержанию и эмоциональному наполнению образы. А как работает свет в живописи современного художника?

В поисках ответа на этот вопрос, мы находим в творчестве Элио Кассара удивительное переплетение профессионального уважительного отношения к живописи (как к древней технике со своей историей и традициями) с пониманием неповторимости текущего момента и задач современного живописца. Среди них – использование живописи как интернационального языка, интуитивно понятного каждому.

К постижению смысла абстракции художник подходил постепенно, слой за слоем открывая для себя и своего зрителя смысл абстрагирования формы: ради глубинного проникновения в суть каждой вещи и тех индивидуальных переживаний, которые красота действительности оставляет в сознании каждого из нас. Эпатаж, «смерть» живописи, генерирование пустого информационного шума, бегство от реальности всё чаще сегодня представляются старыми, чрезвычайно утопичными и уже отыгравшими своё на современной арт-сцене концепциями. У качественной живописной композиции всегда есть множественные задачи, обнаруживающие взаимодействия разных составляющих: света, цвета, пространства, времени, чувств... Это позволяет живописи как технике находить постоянный ресурс для самообновления и дальнейшего развития. Готовая картина – итог внутренней работы ума и души автора. По глубокому убеждению художника, нет смысла создавать живописную картину без содержания.

Абстракции Кассара подобны тем субъективным следам, которые жизнь прокладывает в

душе человека: со временем память стирает детали событий и четкие контуры вещей, оставляя лишь главное – эмоцию, как наш ответ на тот или иной «сюжет» из жизни. Именно неожиданным многообразием переживаний мы «воспитываем», возвращаем дух в ходе приобретения жизненного опыта. И художник верит в способность живописи будить глубокие чувства, у каждого зрителя свои: для живописца ценен личный диалог с произведением искусства как частный опыт проживания. Так и рождается уникальное содержание каждой композиции.

За более чем вековую историю абстрактного искусства отдельные абстракционисты уже делали свои шаги на этом пути, создавая необычные концепты абстракции. Сам художник отмечает открытия во взаимодействии цвета, состояния человека и содержания живописи у таких авторов, как, например, Василий Кандинский и Марк Ротко. Они оба внесли значительный вклад в расширение и выразительных, и смысловых возможностей живописи. Но далеко не всякий опыт абстракционизма XX века оказывается близким современному зрителю. Живописи сегодня, по мнению Элио Кассарà, не только нужно содержание, но и важно его качество: подобно камертону, который не обмануть никакими искусственными уловками современной цивилизации, живопись должна задавать высокий, космический тон звучания человеческому сознанию, обращаясь напрямую к нашим чувствам и эмоциям, к уму и душе.

Художник любит льняные холсты как знаки присутствия живого, природного начала. Цвета – чистые, незамутненные – располагаются в представленных композициях свободными ритмичными пятнами с неровными краями. В этих неровностях, как и во всяких неправильностях, ощущается присутствие человека в мире, его интуитивная, ничем незамутненная реакция. Композиции Элио Кассарà очень музыкальны и дают возможность отчетливо осознать, что такое «цветовой аккорд». Эти аккорды сочны, смелы и при этом гармоничны, звуча без визуальных диссонансов, будучи построенными со знанием законов хроматического круга и психологического взаимодействия цветов. Обилие высветленного поля вокруг цветных блоков создает радостное ощущение сияния красок. Эта светлая радость является тем качеством, которое объединяет разные картины художника. А далее начинается работа зрителя по чувствованию и сопереживанию. Художник оставляет свободу индивидуальной интерпретации, даже названиями не пытаясь навязывать ее направление. Единожды начавшись с номера 1, композиции далее просто продолжают нумерацию, создавая своеобразный архив эволюции абстракций. Они меняются от года к году, оставляя неизменным лишь свое качество внутреннего свечения, храня авторские секреты и никогда не давая исчерпывающего ответа на вопрос: «Как же он это делает? Этот свет?...»

Граница между настоящим и иллюзорным – одна из актуальных тем для современного человека, живущего на грани реального и виртуального миров. «Цвет ветра» – название-интрига, призывающее зрителя задуматься о противоречивой и волшебной природе живописи, когда на плоском куске холста рождается иллюзия не просто объемного мира, а наших разнообразных чувств и переживаний в нем.

Илона Лебедева

кандидат искусствоведения,

Государственный институт искусствознания,

Москва

IL COLORE DEL VENTO

La mostra del pittore italiano Elio Cassarà a Mosca presenta più di 20 sue opere recenti create da impressioni vive e immediate, nonché dal sottile senso dell'energia del luogo. Nei colori di alcune tele esibite si percepiscono le sfumature del cielo invernale moscovita, che si riflette nelle cupole della vecchia e accogliente Mosca, e nei grattacieli vetrati della capitale giovane e dinamica che non smette di crescere in alto.

Nato in Sicilia nel 1974, Elio Cassarà ha viaggiato molto e ha vissuto in diverse città, tra cui Venezia: è lì che ha avuto avvio la sua attività espositiva, per cui la Serenissima rappresenta un capitolo particolare nella sua vita. Si è recato successivamente a Berlino dove ha scoperto una nuova percezione del colore: è proprio là che dalla gamma di colori della sua ultima opera figurativa è nata la prima astratta, transitoria, dopodiché è iniziata una nuova tappa del suo viaggio artistico in relazione con il colore puro e con le forme astratte. Dalla fine del 2020 il pittore vive e trova ispirazione a Mosca.

Guardando le sue opere ci si chiede: come nasce la luminosità della tela? Lo sviluppo di questa tecnica e di questa visione originale ha richiesto del tempo. Nelle prime opere, ancora basate sulle leggi del paesaggio, del ritratto e della natura morta, il legame con il mondo fisico si percepiva attraverso forme di oggetti tangibili che sembravano svanire davanti ai nostri occhi. Già allora era palese l'interesse che l'autore nutriva per la luce. La luce, elemento affascinante nella sua complessità e versatilità, aveva un'importanza particolare già per i maestri del Rinascimento, permettendogli di creare immagini religiose, metafisiche, drammatiche, estatiche che variavano sia nel contenuto che nella carica emotiva. Ma come agisce la luce nelle opere di un artista contemporaneo?

Cercando una risposta, troviamo nell'opera di Elio Cassarà un sorprendente intreccio tra un atteggiamento rispettoso verso la pittura (intesa come tecnica antica che ha una propria storia e le sue tradizioni) e una comprensione dell'irrepetibilità del momento presente e dei compiti del pittore contemporaneo, uno dei quali è l'uso della pittura come linguaggio internazionale, che tutti possono intuitivamente capire.

Cassarà si avvicina gradualmente alla comprensione dell'astrazione, scoprendo, strato dopo strato, per sé stesso e per lo spettatore, il senso dell'astrazione della forma allo scopo di penetrare profondamente nell'essenza di ogni cosa, soprattutto nelle esperienze individuali che la bellezza della realtà lascia nella coscienza di noi tutti. Oggi la provocazione, la “morte” della pittura, la creazione di un rumore informativo vuoto, la fuga dalla realtà, sembrano essere sempre più concetti vecchi e utopici, ma ormai superati dal mondo artistico attuale. Una composizione pittorica di qualità ha sempre molteplici ambizioni, che rispecchiano l'interazione di varie componenti: luce, colore, spazio, tempo, sentimenti. Ciò permette alla pittura, come tecnica, di trovare una risorsa stabile per rinnovarsi e svilupparsi. Un'opera terminata è il risultato di un lavoro interno dell'anima e della mente dell'autore. L'artista, infatti, è profondamente convinto che non c'è senso nel creare un quadro privo di contenuto.

Le astrazioni di Cassarà sono simili a impronte soggettive che la vita lascia nell'anima dell'essere umano: con il passare del tempo la memoria cancella i dettagli degli eventi e i contorni chiari delle cose, lasciando solamente l'essenziale, ovvero l'emozione quale risposta a questo o quel momento della

vita. È attraverso la sorprendente molteplicità di sensazioni che educiamo e coltiviamo lo spirito, acquisendo esperienza. L'artista, allora, crede nella capacità della pittura di risvegliare in ogni spettatore sentimenti profondi e unici: considera il dialogo intimo con un'opera d'arte come un'esperienza di vita particolare. È proprio così che nasce il materiale irripetibile di ogni composizione.

Nella storia ormai secolare dell'arte astratta alcuni pittori hanno già esplorato tale percorso, creando concetti astratti singolari. Cassarà stesso ammira le scoperte di artisti come Vassilij Kandinski e Mark Rotko per quanto concerne soprattutto l'interazione della luce, dello stato emotivo dell'uomo e del contenuto della pittura. Entrambi, infatti, hanno contribuito molto all'amplificazione delle capacità espressive e semantiche della pittura del Novecento. Tuttavia, non tutte le esperienze dell'arte astratta contemporanea risultano vicine allo spettatore moderno. Secondo Cassarà, la pittura di oggi non necessita solo di contenuto, ma anche di qualità: alla pari del diapason che nessun marchingegno della civiltà moderna è capace di ingannare, la pittura deve impostare un tono alto, spaziale, alla coscienza umana, rivolgendosi direttamente alle nostre sensazioni ed emozioni, alla mente e all'anima.

L'artista ama le tele di lino in quanto segni della presenza di un principio vivo e naturale. Nelle composizioni esposte i colori, puri ed immacolati, vengono ordinati in macchie libere e ritmiche con bordi irregolari. Come in tutte le irregolarità, si percepisce la presenza dell'uomo nel mondo, la sua reazione intuitiva ed inalterata. Le composizioni dell'artista sono molto musicali e concedono l'opportunità di capire chiaramente che cos'è un "accordo di colore". Questi accordi, melodiosi e audaci, sono, allo stesso tempo, armoniosi: costruiti in conformità alle leggi del cerchio cromatico e all'interazione psicologica dei colori, suonano senza dissonanze visive. L'ampiezza dello sfondo disposto intorno ai blocchi di colore crea così una gioiosa sensazione di luminescenza cromatica. Questa gioia di luce è una qualità che unisce le varie opere dell'artista. È così che inizia il coinvolgimento emozionale ed empatico dello spettatore, al quale l'artista lascia la libertà di interpretare in maniera individuale, rinunciando a imporgli il senso, persino negando i titoli. A partite dal numero 1, le composizioni non fanno altro che continuare la numerazione creando un particolare archivio dell'evoluzione delle astrazioni. Cambiano di anno in anno, lasciano immutata soltanto la qualità della luce interiore, mantengono i segreti dell'autore e non danno mai una risposta esaustiva alla domanda: "Ma come lo fa? E questa luce?".

Il confine tra il presente e l'illusorio è un tema di attualità per l'uomo moderno che vive a cavallo tra il mondo reale e virtuale.

"Il colore del vento" è un nome che intriga e invita lo spettatore a riflettere sulla natura magica e contraddittoria della pittura, quando su una tela bidimensionale nasce l'illusione non solo di un mondo tridimensionale ma anche delle nostre differenti sensazioni ed esperienze che in essa si rispecchiano.

Ilona Lebedeva

*Dottore in storia dell'arte,
Istituto Statale della Storia dell'Arte, Mosca*





ЧЕТЫРЕ ОЧЕРКА ОБ ОБРАЗЕ ДЛЯ ЭЛИО КАССАРА

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 Кассара 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. Кассара создает образы, исполненные мощи 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 придание ему духовного измерения. По Флоренскому, «икона напоминает о некотором первообразе, т. е. пробуждает в сознании духовное видение»²; этот первообраз, который в религиозных произведениях служит матрицей невидимого, в

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

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

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 ваяет 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 друга и реагирующих максимально интенсивно прямоугольниках кажется лишенным плоти и оттого отданным во власть вечности головокружение от внутреннего переживания, которое, будучи наделено лишь

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

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

силами самоотрицания, стремится к абсолюту»⁵. Прозрачный свет его цветовых монад, особенно в последних, московских работах, аскетичен и чист и являет 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 энграммы 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 Богородицу 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 образа, которое придает пластичность ощущению целого, понимаемого как сложная дискурсивная структура, тесно связанная с формой и с конструкцией, мы замечаем,

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

что композиции Кассарà не следуют слепо за базовыми абстрактными конфигурациями. Теория Эйзенштейна 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 репрезентацию 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 фигуративных, 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 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 постижения 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, проистекающего 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 ассимиляций 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 восприятия изменений поверхностей и теней под другим, личным углом. Действительно, когда всё, казалось бы, движется к беспредметному 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. 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 Пьеро Дорацио и Эдмондо Баччи. Живопись как аналитический конструкт обновления, символического

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

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.

сосуществования времени и пространства, тела и функции, природного и искусственного. Меняющиеся и не очень работы Кассарà предлагают 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 сотворения воздушности, невесомой гравитации из хаотической сущности мира. Кассарà осмысляет 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, присутствующее 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 смещения. 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, сдержанную 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 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 текучей 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 мятно-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 задачей не дублировать действительность, а дать наиболее глубокое постижение ее архитектуры, 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

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

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 ortodossa¹. 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 evoca un archetipo, cioè desta nella coscienza una visione spirituale»²; 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

¹ 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.

² P. Florenskij, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, Adelphi, Milano, 1977, p. 69

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 creata della rivelazione, che può essere compresa da chiunque la guardi senza le lenti nostalgiche della storia»³. 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»⁴. 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 engramma 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»⁵. La luce trasparente delle sue monadi cromatiche, soprattutto 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.

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

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

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

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 scorza 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 irrigidisce 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»⁶. 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, Kručënych 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 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

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

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: *vòl'ja*, libertà dello spirito non subordinata alla *svobóda*, la libertà del corpo, così come intesa e riconosciuta nella maggior parte delle culture. *Vol'ja* era la libertà simbolica interiore che resisteva e improntava di sé lo spirito anche se il corpo diventava schiavo o prigioniero»⁷. 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?!»⁸. 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, leggendo 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

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 americane⁹. 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

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

8 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.

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

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 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 architettura, del suo materiale, del suo significato»¹⁰. 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
Storico e critico d'arte
Bari, 16 luglio 2022

¹⁰ P. Florenskij, *La prospettiva rovesciata*, Adelphi, Milano, 2020, p. 85





КАРТИНЫ
ОПЕРЕ

69 20

холст, масло, 60x60 см, 2020 | olio su tela, 60x60 cm, 2020



68 20

холст, масло, 100x100 см, 2020 | olio su tela, 100x100 cm, 2020





65 20
холст, масло, 40x40 см, 2020 | olio su tela, 40x40 cm, 2020



67 20
холст, масло, 40x40 см, 2020 | olio su tela, 40x40 cm, 2020



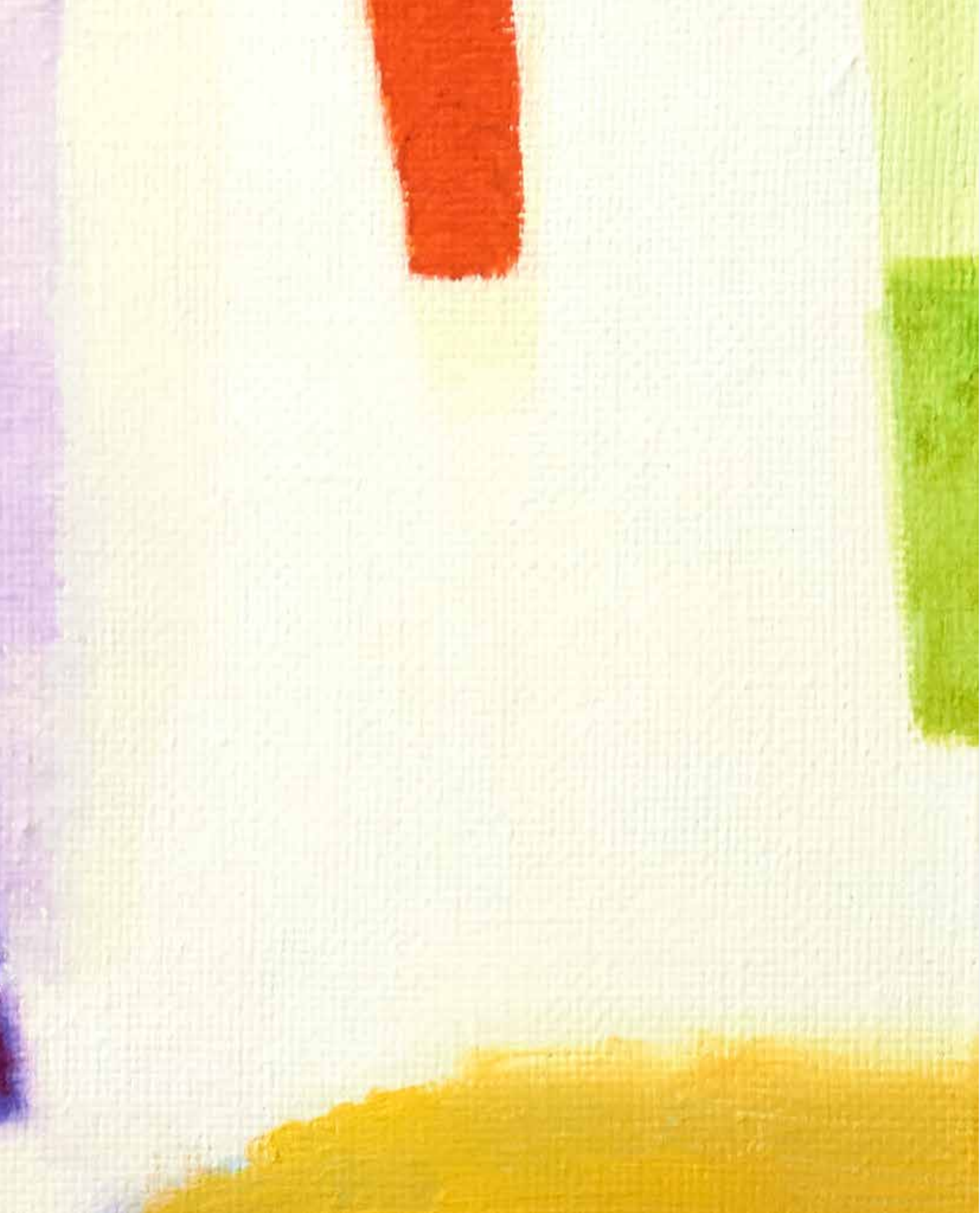
72 20

холст, масло, 30x30 см, 2020 | olio su tela, 30x30 cm, 2020



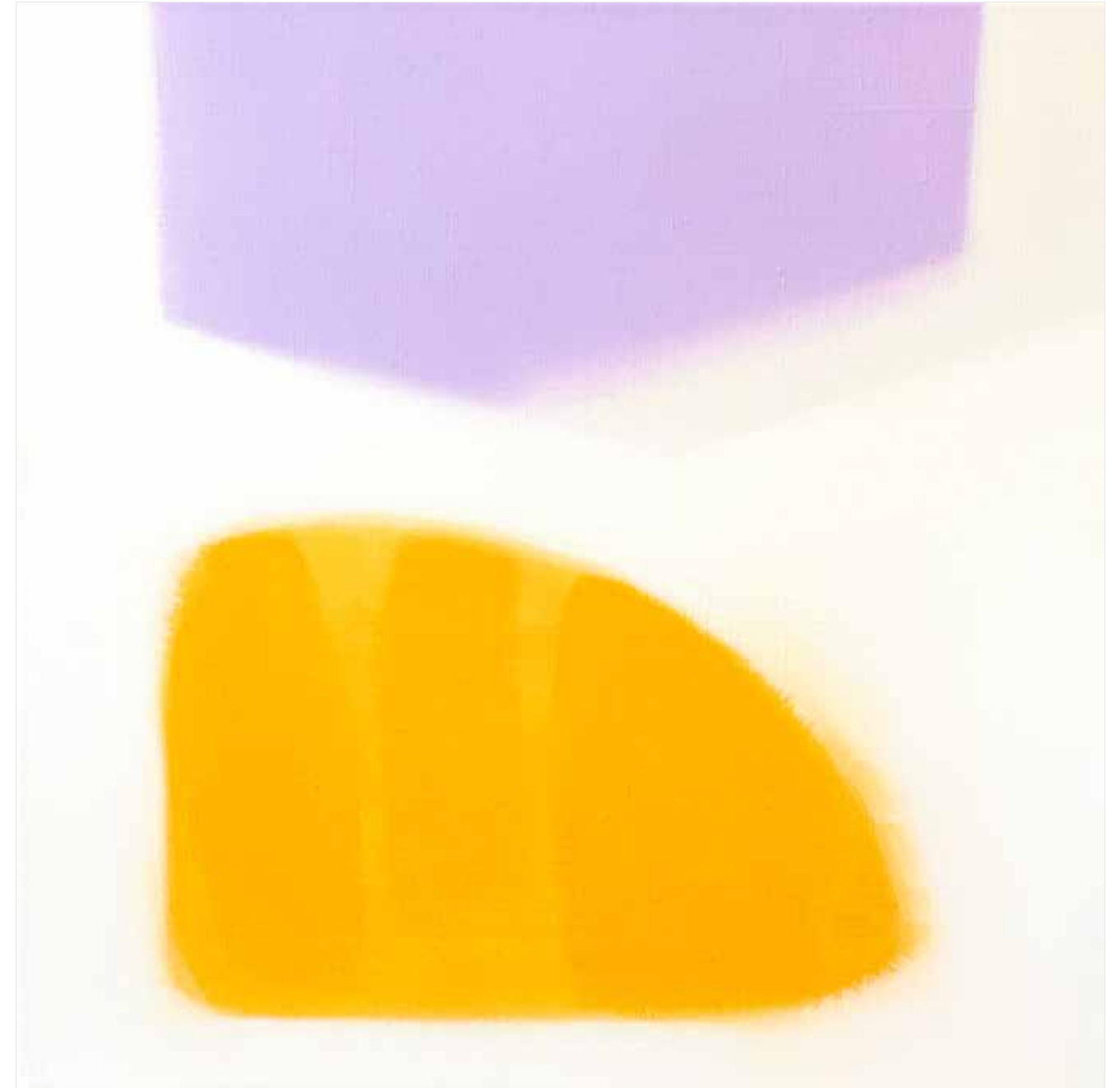
75 20

холст, масло, 30x30 см, 2020 | olio su tela, 30x30 cm, 2020



21 21

холст, масло, 40x40 см, 2021 | olio su tela, 40x40 cm, 2021



22 21

холст, масло, 40x40 см, 2021 | olio su tela, 40x40 cm, 2021



29 21

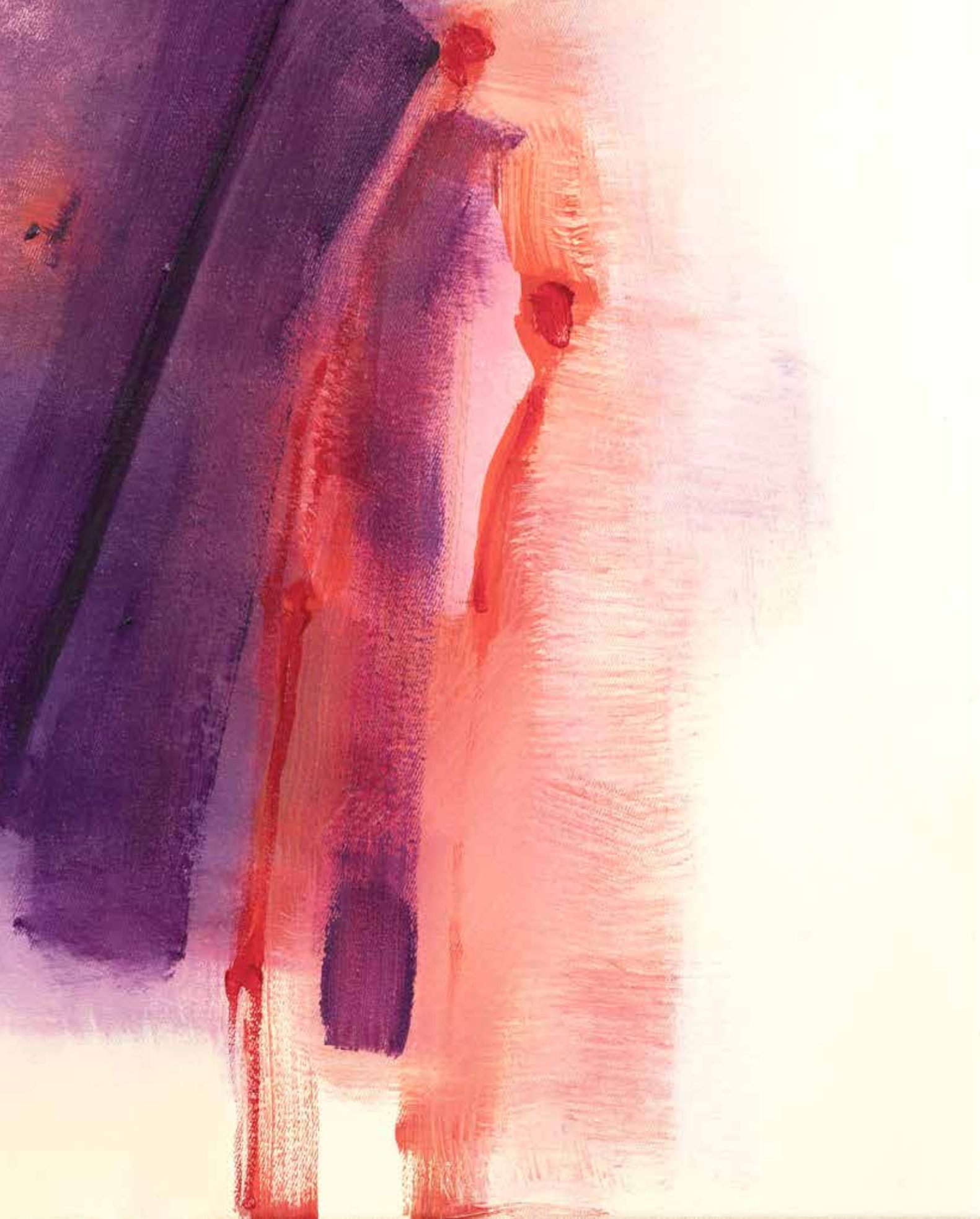
холст, масло, 60x60 см, 2021 | olio su tela, 60x60 cm, 2021



30 21

холст, масло, 60x60 см, 2021 | olio su tela, 60x60 cm, 2021





34 21

холст, масло, 40x40 см, 2021 | olio su tela, 40x40 cm, 2021



32 21

холст, масло, 60x60 см, 2021 | olio su tela, 60x60 cm, 2021



36 21

холст, масло, 70x70 см, 2021 | olio su tela, 70x70 cm, 2021



41 21

холст, масло, 70x70 см, 2021 | olio su tela, 70x70 cm, 2021



43 21

холст, масло, 70x70 см, 2021 | olio su tela, 70x70 cm, 2021

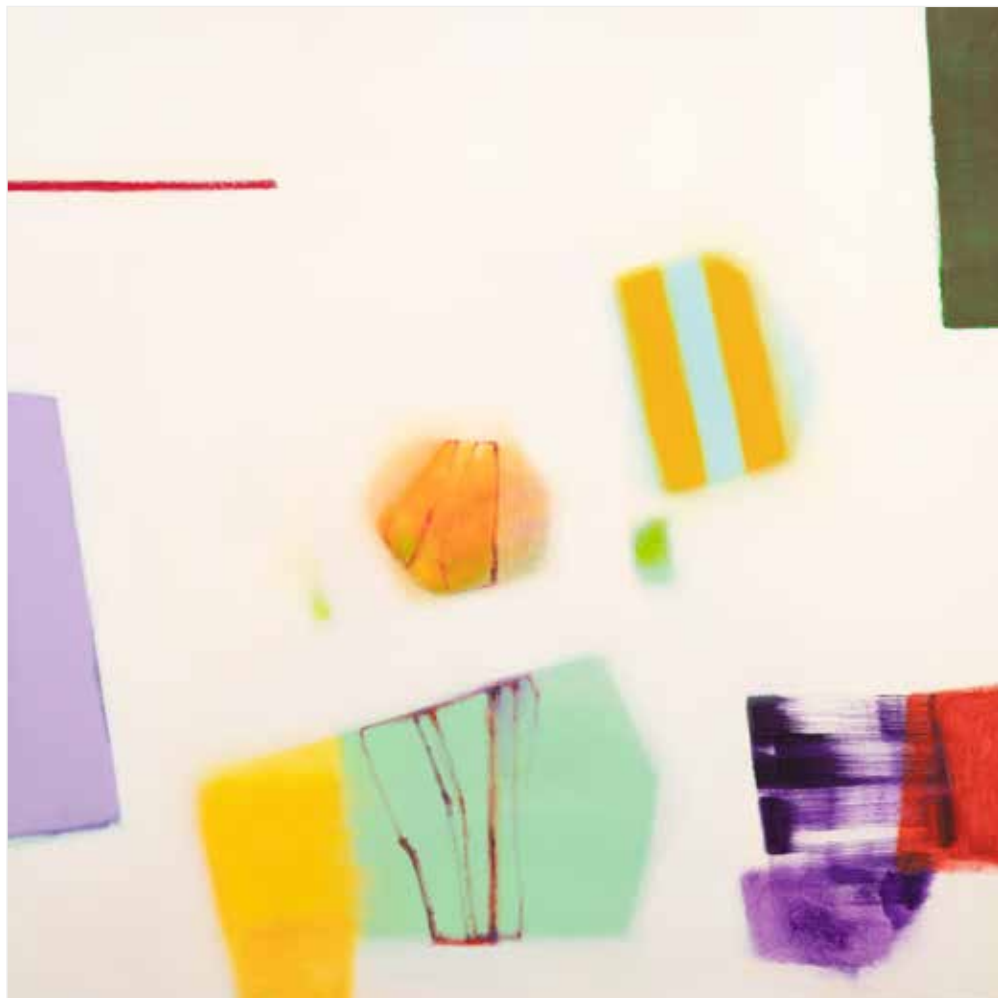




44 21

холст, масло, 60x60 см, 2021 | olio su tela, 60x60 cm, 2021





46 21

холст, масло, 80x80 см, 2021 | olio su tela, 80x80 cm, 2021



51 21

холст, масло, 200x150 см, 2021 | olio su tela, 200x150 cm, 2021

48 21

холст, масло, 70x70 см, 2021 | olio su tela, 70x70 cm, 2021



52 21

холст, масло, 200x150 см, 2021 | olio su tela, 200x150 cm, 2021



55 21

холст, масло, 130x70 см, 2021 | olio su tela, 130x70 cm, 2021





64 21

холст, масло, 70x70 см, 2021 | olio su tela, 70x70 cm, 2021



66 21

холст, масло, 70x70 см, 2021 | olio su tela, 70x70 cm, 2021



68 21

холст, масло, 80x80 см, 2021 | olio su tela, 80x80 cm, 2021





69 21

холст, масло, 70x70 см, 2021 | olio su tela, 70x70 cm, 2021



74 21

холст, масло, 130x70 см, 2021 | olio su tela, 130x70 cm, 2021

76 21

холст, масло, 70x70 см, 2021 | olio su tela, 70x70 cm, 2021



02 22

холст, масло, 100x130 см, 2022 | olio su tela, 100x130 cm, 2022





06 22

холст, масло, 100x130 см, 2022 | olio su tela, 100x130 cm, 2022



12 22

холст, масло, 70x70 см, 2022 | olio su tela, 70x70 cm, 2022



13 22

холст, масло, 60x60 см, 2022 | olio su tela, 60x60 cm, 2022



14 22

холст, масло, 80x80 см, 2022 | olio su tela, 80x80 cm, 2022



15 22

холст, масло, 80x80 см, 2022 | olio su tela, 80x80 cm, 2022



20 22

холст, масло, 100x120 см, 2022 | olio su tela, 100x120 cm, 2022





25 22

холст, масло, 60x60 см, 2022 | olio su tela, 60x60 cm, 2022



27 22

холст, масло, 80x80 см, 2022 | olio su tela, 80x80 cm, 2022

21 22

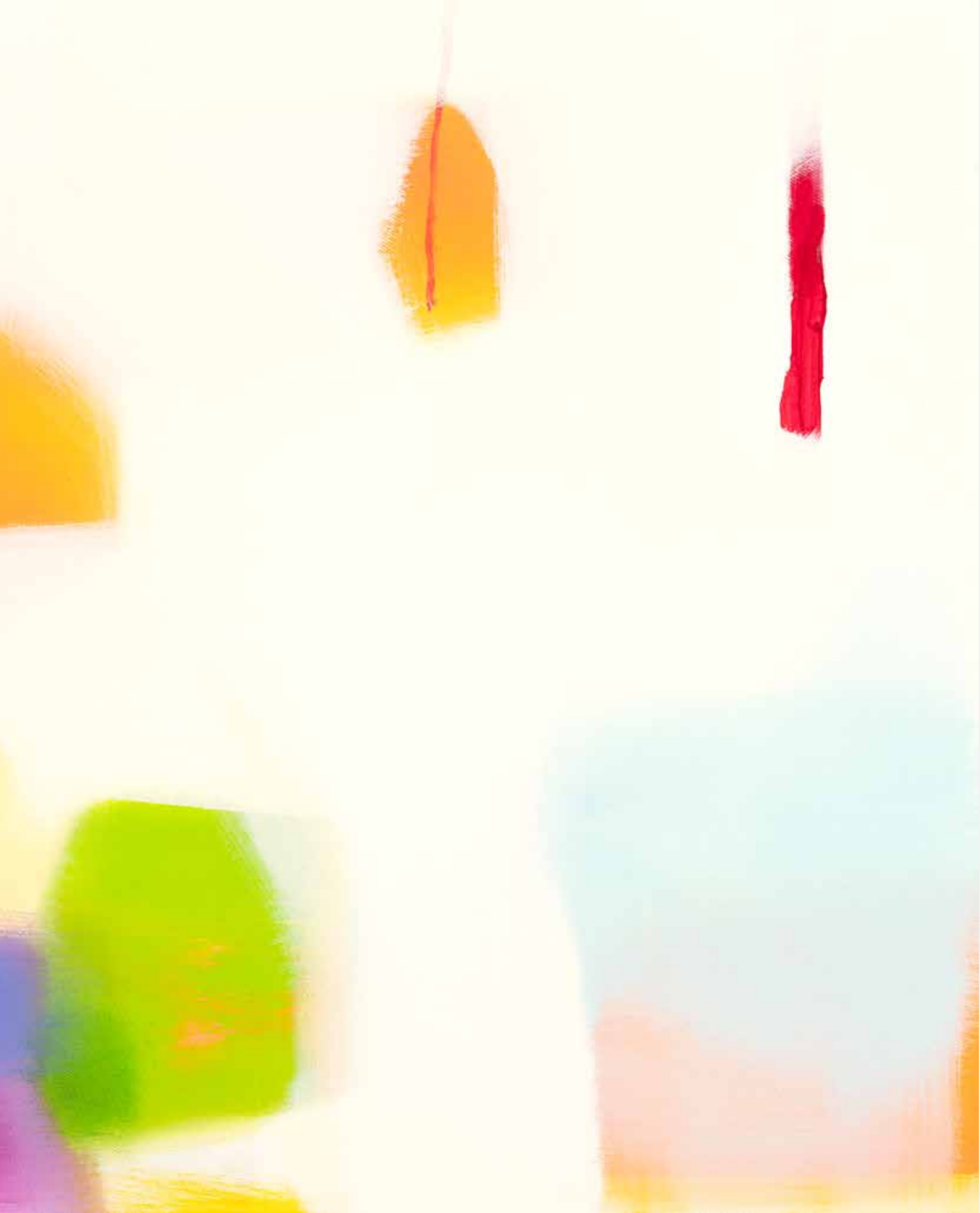
холст, масло, 100x100 см, 2022 | olio su tela, 100x100 cm, 2022



24 22

холст, масло, 60x60 см, 2022 | olio su tela, 60x60 cm, 2022





22 22

холст, масло, 100x100 см, 2022 | olio su tela, 100x100 cm, 2022





26 22

холст, масло, 80x70 см, 2022 | olio su tela, 80x70 cm, 2022



23 22

холст, масло, 100x100 см, 2022 | olio su tela, 100x100 cm, 2022

24 22

холст, масло, 100x120 см, 2022 | olio su tela, 100x120 cm, 2022





Элио Кассарà родился в городе Мадзара-дель-Валло, Италия, в 1974 году.

После обучения в Пьемонте он переехал в Венецию в 1997 году, а затем в Берлин в 2001 году, где прожил много лет, проведя несколько персональных выставок. Именно здесь он заинтересовался пейзажной живописью, которая с годами все больше синтезировалась в чистые абстрактные формы.

Вернувшись в Венецию в 2014 году, Кассарà завершил серию картин, вдохновленных его долгим пребыванием в Германии, которые были выставлены в последующие годы. В конце 2020 года он переехал в Москву, чтобы завершить исследование русского средневекового искусства и обобщить свои впечатления в ряде абстрактных работ.

В 2007 году прошла персональная выставка в Народном музее Заечара (Сербия), кураторами которой выступили Бора Димитриевич и Нина Погарчич.

В 2016 году MUSEUM - Osservatorio dell'arte contemporanea in Sicilia (Музей современного искусства на Сицилии), возглавляемый директором-основателем Эцио Пагано, приобрел свою первую работу Элио Кассарà для постоянной коллекции Музея, за которой последовали второе приобретение в 2017 году и третье в 2020 году.

В том же году каталог «Trasparenze» был опубликован в серии «I Quaderni dell'Arte», издательство Музея Эцио Пагано.

Его творчеством интересовались многие критики, в том числе Стефано Чеккетто, Томмазо Эванджелиста, Илона Лебедева, Франческо Галло Маццео, Эцио Пагано, Нина Погарчич, Виктор Арельяно Рей, Гаэтано Салерно, Ингрид Мария Торварт.

Его работы находятся во многих государственных и частных коллекциях, как в Италии, так и за рубежом.

ОСНОВНЫЕ ВЫСТАВКИ

2021 – «Прозрачный свет», Новгородский центр современного искусства, Великий Новгород, Россия, каталог, куратор Эцио Пагано

2019 – «Seen anything interesting?», галерея Буньо, Венеция, Италия коллективная выставка

2018 – 8-я выставка современного искусства, Ка дей Каррарези, Тревизо, Италия коллективная выставка, каталог

2018 – «Европа и пути развития искусства», Брюссель, Бельгия

2018 – «Элио Кассарà», галерея Сан Грегорио, Венеция, Италия, каталог, куратор Елена Бычкова

2017 – Wunderkammer7, Венеция, Италия

2015 – «Медитерранео», галерея Кассель, Берлин, Германия

2014 – «Необходимость случая», палаццо Дзанарди, Венеция, Италия, каталог, куратор Газтано Салерно

2013 – «In triade», галерея Съеви, Берлин, Германия

2010 – «Элио Кассарà», галерея Съеви, Берлин, Германия

2009 – «Элио Кассарà», галерея современного искусства Александр Альварез, Алессандрия, Италия

2009 – 9-й конкурс «La Fenice et Des Artistes», Триест, Италия каталог, куратор Джакомо Пеллегрини

2007 – «Элио Кассарà», Народный Музей, Заечар, Сербия каталог, куратор Бора Димитриевич, Нина Погарчич

2006 – «Элио Кассарà», Арт-клуб Каналетто, Белград, Сербия

1999 – «Элио Кассарà», V&V Projects, Виченца, Италия

1999 – «Тишина», сколетта дей Калегери, Венеция, Италия каталог, куратор Виктор Арельяно Рей

