

UN ORGANISMO ARCHITETTATO

Roberto Borghi

Elisabetta Meneghello e Peter Seelig realizzano le loro opere a quattro mani seguendo l'istinto e lasciando spazio al caso. Ma si sa che ciò che distingue la casualità dall'arbitrarietà, ciò che insomma la salva dall'essere mera confusione, è la possibilità di rintracciare al suo interno delle traiettorie, dei percorsi di senso, delle modalità creative che in qualche modo aprano a intuizioni illuminanti.

I dipinti di Meneghello e Seelig mi hanno fatto tornare in mente la teoria del montaggio cinematografico di Sergej Ejzenstejn, il regista tra l'altro della famigerata – ma in realtà bellissima – Corazzata Potëmkin. Secondo Ejzenstejn montare un film è un po' come scrivere in giapponese: l'accostamento dei fotogrammi crea qualcosa di simile alla giustapposizione degli ideogrammi. In entrambe le situazioni il contatto tra i due elementi non genera la loro semplice somma, ma un terzo elemento, una terza immagine dotata di un significato che li ingloba e li trascende allo stesso tempo.

Nel caso delle opere di Meneghello e Seelig, l'entità terza, scaturita dai singoli apporti dei due artisti sulla medesima superficie pittorica, a mio avviso può essere definita un organismo architettato. Il termine organismo va qui inteso in un'accezione non anatomica: non necessariamente quindi come la parte di un corpo, ma inevitabilmente – e paradossalmente – come una porzione di figura, o una figura nella sua interezza. Questa dimensione che evoca delle sensazioni somatiche, e che quindi viene percepita come organica pur rimanendo qualcosa di incorporeo, tende a darsi una struttura, aspira ad assestarsi in una geometria. Nascono così delle immagini dall'apparente disordine interno, dentro alle quali tuttavia è possibile scorgere itinerari visivi che districano l'accumulo avviluppato di forme e colori.

Spesso l'intreccio delle forme si richiama inevitabilmente all'universo infantile, alla libertà del gioco: ma ogni gioco degno di questo nome ha delle regole, così come ogni discorso che si rispetti ha un filo conduttore. In questi dipinti il filo è qualcosa di non soltanto metaforico: per guardarli in profondità infatti bisogna rintracciare al loro interno l'origine del segno, e seguirne l'andamento, vederlo dispiegarsi mentre traccia vortici, accatastamenti di sagome, forme ameboidi, profili di animali primordiali...

Talvolta il dipinto sembra assumere l'aspetto di una pianta: un termine anch'esso terzo, in cui si fondono, e si tramutano come fossero ideogrammi giapponesi, un elemento semantico di ordine biologico – la pianta come sinonimo di albero – e uno di natura architettonica – la pianta come disegno in scala della sezione orizzontale di un edificio –. Questa singolare pianta, come già è avvenuto nei progetti di alcuni architetti di inizio Novecento – su tutti Le Corbusier – può avere l'aspetto di un viso. Come dimenticare – e alcune opere sembrano qui per ricordarcelo – che la relazione tra architettura e lineamenti del volto è già segnalata dalla parola facciata? Ecco: le facce che affiorano in alcuni dipinti hanno l'aspetto di enigmatiche, intriganti facciate.

Questo discorso si muove sul filo di un paradosso analogo a quello del titolo della mostra a cui si riferisce. Qui Non È Adesso per i due artisti significa anzitutto la non coincidenza di spazio e tempo, lo sfasamento spiazzante tra sensazioni vissute e ricordate, il dubbio sulla possibilità di vivere "in diretta" con le proprie intuizioni e azioni. Però qui e adesso possono anche essere immaginati come due ideogrammi giapponesi da accostare l'uno all'altro per stare poi a vedere quale dimensione terza può scaturire, possono essere considerati fotogrammi di una creatività in divenire che vengono montati in un film dal finale aperto. Un finale però che non si accontenta del caso e aspira a comunicare un significato.

Roberto Borghi Milano, 22 giugno 2016