

**L'**OSTINAZIONE di un artista di voler rappresentare una figura o un oggetto così come viene ritagliato dal mondo animale o vegetale, non sempre ha ragione dell'«ostinazione» dell'oggetto medesimo a rappresentare soltanto se stesso, cioè quell'altra cosa che invece l'artista ritrae con il linguaggio specifico della pittura e con la sua diretta partecipazione. Si domandava Lamartine, con una sollecitazione di natura romantica, ma «gli oggetti inanimati hanno un'anima?». Gli espressionisti hanno risposto alla domanda di Lamartine in termini formali. Dopo avere infatti spezzato l'«ostinazione» dell'oggetto ad essere soltanto se stesso, lo hanno deformato, comunicando l'«urlo» (l'anima?) che lacerava dall'interno l'artista per l'instabilità del tempo.

I surrealisti invece — consapevoli che gli oggetti riciclati dall'«altro mondo» tangibile sono inanimati e perciò spaesanti rispetto al mondo dell'arte — li hanno collegati al pensiero dell'artista, attraverso un automatismo puro. Sicché l'artista è in condizione di rivelare — «in assenza di qualsiasi controllo esercitato dalla ragione» (Breton) — la vera relazio-

## Immaginario e reale in Carnebianca e Minarchi La pittura moderna ha un'anima?

LUIGI TALLARICO

ne tra le cose inanimate e la vita profonda dell'universo. Da qui il bisogno di una forte immaginazione da parte dell'artista, il quale, attraverso la speranza o la disperazione che anima il suo pensiero, è in grado di scoprire il rapporto tra il reale visibile e quello invisibile, tra «rappresentazione mentale e percezione fisica».

Sotto questo profilo le riimmersioni dall'inconscio delle speranze e dei desideri perduti aiutano la pittura di Enzo Carnebianca, esposta fino a pochi giorni orsono nel Museo nazionale della Marsica dell'Aquila ed ora in svolgimento nella casa pescarese di D'Annunzio, a cura di Egidio M. Eleuteri, a percepire quello che l'occhio non vede. Ma il titolo della mostra, «Oltre ciò che si vede», non deve trarre in inganno sulle modalità della forma, che Kandinsky legava

all'«invisibile» solo in quanto promanazione della «spiritualità» dell'anima («Ogni forma ha un contenuto interiore; l'armonia delle forme è fondata sull'efficace contatto spirituale dell'anima»), mentre Enzo Carnebianca tramuta l'«invisibile», secondo la concezione surrealista, nel sogno di Freud del desiderio reallizzato.

In conseguenza il suo linguaggio è di immediata lettura e non appare attraversato dagli ectoplasmi kandiniskiani, indistinti e contrapposti. E ciò in quanto Breton aveva puntualizzato che «l'immaginario è ciò che tende a diventare reale» e il reale non è altro che il desiderio, immaginato e sognato, che dalle pulsioni inconscie affiora e si colloca sulla superficie in maniera ricomposta. A riprova che il pittore Carnebianca «non attinge in

presa diretta dalla realtà» e nemmeno rappresenta la contrapposizione in atto, ma piuttosto — puntualizza Giorgio Di Genova nella monografia che accompagna la mostra — «per dire di sé, delle sue memorie, dei suoi sogni, dei suoi desideri... guarda all'arte antica e contemporanea per poi, sulla scorta delle morfologie e della sintassi altrui, dotarsi di un linguaggio proprio».

Su questa linea è diretta la ricerca di Glauco Minarchi, calabrese di Casabona, il quale, pur ritagliandosi un proprio linguaggio, preciso nel segno e netto nel rispetto del limitare, elegge a giustificazione dei suoi sogni e desideri un linguaggio insieme fantastico e temporale, mutuario di influenze surrealistiche e di morfologie ricavate dal vissuto sociale. Sic-

ché il suo reale — senza dismettere la significazione del mondo esterno in presa diretta — tende a diventare immaginario e fantastico. Infatti le suggestioni del suo linguaggio traggono fondamento dalla perfezione classica, e proprio per questo attenuano e scaricano la mediazione del profondo e dell'automatismo psichico bretoniano.

D'altra parte, il suo immaginario è dominato dai linguaggi dell'arte del nostro tempo, per cui la sua composizione si avvale non solo dei «tratti di eleganza» e della sfericità del liberty, ma della perfezione lineare classica e della luce magica della metafisica. E allora si può confermare che la composizione di Minarchi ridona fiducia all'oggettività della forma proprio perché ricostruisce l'oggetto dentro il linguaggio della pittura, recuperando alla magia del nostro tempo i testi e le memorie del passato. Come diceva Kandinsky nello «Spirituale dell'arte» (1911): «La nostra anima si sta risvegliando da un lungo periodo di materialismo, e i germi della disperazione sono quelli che nascono dalla mancanza di una fede, di uno scopo, di una mèta».