



Spazio architettonico e spazio figurativo nella pittura di Remo Gaibazzi

Associazione Remo Gaibazzi
Parma - Borgo Scacchini 3/A

Orari: **21 maggio 2011 – 18 giugno 2011**
martedì - sabato : 10.30 – 12.30 16.30 – 19.30
domenica: 11 – 13 - lunedì chiuso

con il patrocinio di



Nell'intento di offrire una presentazione sintetica della pittura di Remo Gaibazzi, l'Associazione ha allestito un piccola mostra, segnata da tre caratteristiche, rispettivamente tematica, iconografica e metodologica.



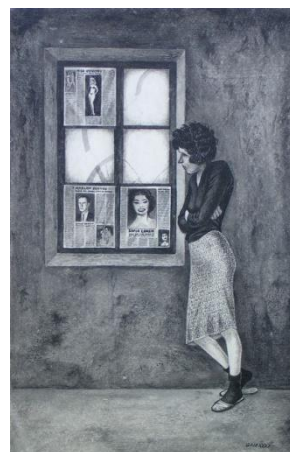
Da quest'ultimo punto di vista, si trattava di proporre una selezione di opere che potessero esemplificare, in modo quasi didattico, come lavorava il pittore e ci è sembrato che potesse offrire un buon filo conduttore il tema classico (presente ininterrottamente lungo tutta l'opera di Gaibazzi a partire almeno dalla fine degli anni '40) della rappresentazione dello spazio. Ma poiché anche quest'ambito rischiava di diventare troppo ampio, abbiamo ristretto il campo soprattutto all'iconografia architettonica, privilegiata dall'artista stesso nel periodo della sua maturità.

Spazi architettonici compaiono nel primo dopoguerra come sfondo di situazioni corali: sono celebri, per esempio, l'immagine di Piazza Garibaldi vista dall'alto o le logge del Battistero trasformate in palchi per gli spettatori di una processione religiosa; in mostra abbiamo scelto una grande Steccata che troneggia sulle bancarelle allora disseminate nella piazza, perché la chiesa sarà oggetto di successive elaborazioni nella seconda metà degli anni '60.

Ma prima ancora, quando il lavoro di Gaibazzi, a partire all'incirca dal 1955, abbandona la dimensione bozzettistica e sorridente, diventa particolarmente importante la relazione spaziale interno - esterno (chiuso - aperto), che si carica per lo più di significati metaforici, come nella splendida immagine della ragazza vicino alla finestra.

Sui fogli di giornale che, in una miserabile casa dell'immediato dopoguerra, rafforzano i vetri rotti o addirittura li sostituiscono, campeggiano le immagini dei divi cinematografici, cioè di un mondo lontano, il mondo delle persone belle, ricche e famose che fa sognare la protagonista, ma che le resta inaccessibile: fragile come la carta ma invalicabile come una muraglia, la finestra figura così contemporaneamente la seduzione e l'interdetto sociali che imprigionano la ragazza in una morsa esistenziale.

In effetti, che non sia soltanto la povertà materiale quella su cui riflette il pittore è attestato dalle altre immagini che hanno per tema la soglia (una porta o una finestra), aperta su un al di là che resta ambiguo, attraente e al tempo stesso potenzialmente minaccioso, reale ma anche finto, come nel paesaggio che si spalanca oltre la vetrata della grande tela emulsionata, sorta di autoritratto mediato dalla poltrona, in cui l'artista invece di rappresentare se stesso, rappresenta il proprio sguardo inquieto.



Nelle tele emulsionate (1966) scompaiono quasi del tutto i grigi, dominanti invece nelle chine precedenti, testimoni del fascino esercitato su Gaibazzi dalle superfici architettoniche, in particolare dalla tessitura dei muri o dei selciati. Probabilmente sotto l'influenza della pop art, il pittore adotta ora la tecnica fotografica non soltanto nella riproduzione delle immagini, ma anche nello stile: abolisce infatti il chiaroscuro come nelle foto al tratto, così che ombre e luci si stagliano nettamente differenziate con un effetto straniante che rievoca immagini notturne.

Nella prospettiva che ci interessa questa procedura ha un effetto decisivo, perché, evidenziando i vuoti e i pieni, conferisce ai volumi architettonici, negli acrilici degli anni 1967-75, un assoluto privilegio iconografico.

Nella storia della pittura di Gaibazzi, gli acrilici costituiscono una straordinaria novità, perché, praticamente per la prima volta, l'artista utilizza i colori, rivestendo edifici storici con le squillanti campiture cromatiche della pop art. Dal punto di vista compositivo, però, la forza con cui fa emergere i volumi è ottenuta, paradossalmente, non per addizione, ma per sottrazione: alla soppressione del chiaroscuro, si aggiunge infatti la soppressione dell'ombra che fa corpo con lo sfondo. Basti vedere le immagini dell'abside del duomo: la struttura architettonica è tanto più evidente quanto più è mangiata dallo spazio circostante.



Del resto, è possibile seguire questa evoluzione stilistica in una delle immagini più difficilmente decifrabili, quella singolare figura falcata che il pittore ha dipinto in numerose varianti: all'origine sta la cupola del duomo come la si può vedere dalla finestra del suo studio e come è testimoniato dalla fotografia, che mostra in primo piano anche il tetto del seminario maggiore con un lucernario mansardato. La prima elaborazione, in bianco e nero, vede la abolizione del chiaroscuro, ma si mantiene fedele alla realtà ed è perfettamente riconoscibile. Nei

passaggi successivi entrano i colori, che, essendo privi di connotazioni naturalistiche, rendono difficile distinguere tra le parti in ombra e quelle in luce, anche se la permanenza della linea di contorno consente ancora di riconoscere, a dispetto della fusione di vaste campiture, il profilo del Duomo.

Nella versione finale, quando non c'è più niente che distingue l'ombra della cupola dal cielo, o il tetto del seminario da quello del duomo, ci si trova di fronte ad una immagine enigmatica, il cui fascino risiede proprio nella estrema eleganza della composizione, vincolata però dalla traccia indelebile, anche se indecifrabile, della sua origine percettiva. Analoghi percorsi abbiamo cercato di documentare con le immagini dei contrafforti, della Steccata o della torre.



Abbiamo infine voluto chiudere questo piccolo percorso con alcune opere in cui la prospettiva fin qui illustrata si ribalta: in questa fase finale, infatti, Gaibazzi non è più interessato alla rappresentazione, ma alla costituzione dell'immagine. Allora passa, per così dire, dalla rappresentazione dello spazio architettonico all'architettura dello spazio figurativo: è il volume della lastra di plexiglas che mettono in risalto le scritte vergate sul recto e sul verso ed è lo spazio del cartoncino che viene messo in movimento dalla scritte dorate che dilagano in tutti i sensi. Non a caso l'icona che finisce per imporsi negli ultimissimi anni è la spirale, figura quant'altre mai spaziale, in tutte le sue versioni, ma in particolare in una composizione che la vede emergere dal disordinato formicolio delle scritte circostanti. Tra le molte potenti suggestioni di questo lavoro straordinario, ne ricordo una sola che mi convince particolarmente, forse a causa dell'analogia con i disegni tracciati da Descartes per illustrare la dottrina dei vortici: credo che qui Gaibazzi abbia alluso alla genesi dell'ordine dal caos.

Andrea Calzolari

Gaibazzi tiene aperta la finestra del suo studio.

Lo sguardo corre fuori, incontra il campanile, muri dalla fitta trama, ripetuti possenti contrafforti, sequenze di finestre vuote che raccontano storie straordinarie di persone comuni.

E' la sua città, il suo posto. Disegna, dipinge, incide, dedica tanto tempo a questi soggetti.

Perché lo fa? Certo non per esercizio tecnico artistico, sappiamo bene come la raffinata delicatezza del tocco si formasse nel paziente esercizio astratto o nelle sapide caricature; neppure per ricerca estetica che certamente esiste e talvolta assume anche un ruolo importante, ma che viene dopo la scelta del soggetto. Dunque perché?

Il linguaggio, nel tempo, cambia. Non il pensiero. Forse neppure lo sguardo. Guarda i muri da vicino; forse qualche volta li accarezza, percepisce il lavoro che sottendono. Poi lo sguardo si allontana e nella sequenza prospettica delle pilastrate riconosce ancora l'enorme, utile lavoro dei costruttori, piuttosto che la sapienza dell'architetto.

Questa è la sua città. Per costruirla si sono cavate e impastate le argille, cotte le calcine; si sono spaccate le ghiaie prese dal greto, si sono sollevati carichi in quota, si è ripetuto il gesto paziente della posa del mattone tante e tante volte. Penso sia questo il paesaggio che Gaibazzi ama profondamente, in cui sente di riconoscersi.

No, non sono affatto d'accordo, per una volta, con Roberto Tassi quando diceva che in quei muri c'era una immagine desolata, una rappresentazione di solitudine. Non credo proprio. Ci vedo anzi il grande rispetto, direi l'ammirazione di Gaibazzi per la dignità di quei costruttori, per la loro forza silenziosa.

Gaibazzi preferisce i muri a vista, i mattoni che si alternano alla calce, la pietra nuda, i ciottoli di fiume; per lui l'intonaco è già qualcosa in più del necessario, tutto sommato un po' futile. Insomma, ne faceva a meno volentieri; forse anche perché lo considera un prodotto decisamente borghese. In ogni caso più di apparenza che di sostanza. La mia impressione è che l'intonaco non gli piacesse proprio; va beh, sì, se proprio era particolarmente vecchio e magari sbrecciato, l'impasto, lo spessore, la materia composita, allora forse...

Gaibazzi ama la sua urbs, meno la civitas. Per questo talvolta esce dal riserbo e combatte battaglie appassionate, come quella per Piazza della Pace; l'impegno è profuso per la civitas, la sensibilità e l'amore sono per l'urbs.

Forse è per questo che la ritrae così spesso.

No, i muri e i contrafforti di Gaibazzi non sono paesaggi desolati; credo siano piuttosto una parte di lui, una parte importante della sua vita, del suo mondo.

Insomma, siamo abituati, in una occasione come questa, a ricercare una giusta chiave di lettura che ci permette di comprendere quale sia la interpretazione, l'occhio dell'artista sui suoi luoghi, la rappresentazione che ne offre. Vorrei proporre, per una volta, di ribaltare la prospettiva: proviamo a valutare quanto l'architettura e la città hanno influito su di lui, e in che misura questo possa avergli giovato. L'esercizio potrebbe essere stimolante; forse potrebbe addirittura farci meglio apprezzare quanto sia importante sentire una città propria, farla bella, difenderla, essere consapevoli che costruire non è attività banale e che gli esiti che comporta possono essere sublimi, ma anche devastanti.



Pietro Zanlari
Presidente FAPP
Fondazione Architetti Parma e Piacenza