

Testo di Pasquale Fameli su "Danzare con l'invisibile"

Il rapporto con lo spazio è da sempre un fattore centrale delle arti visive. Questo rapporto non si limita solo alla raffigurazione, ossia alla rappresentazione di un luogo, esistente o immaginario, interno o esterno, ma riguarda anche la relazione dell'opera con lo spazio reale. Non si deve credere infatti che tale relazione si produca solo nelle opere cosiddette *site-specific*, ossia progettate appositamente per inserirsi in un preciso luogo: essa riguarda tutte le opere nel momento in cui queste escono dallo studio dell'artista per essere esposte e quindi poste all'interno di uno spazio che assume la funzione di presentarle al pubblico. Ma questa scelta è tutt'altro che trascurabile, perché è proprio lo spazio espositivo a fornire la struttura del dialogo tra le opere, influenzando sulla loro percezione d'insieme. Le trasformazioni stilistiche e procedurali dell'arte del Novecento, volte a una sempre maggiore fisicità e a una diretta relazione con l'ambiente, hanno contribuito alla definizione di un modello espositivo quale quello del *white cube*, uno spazio neutro ed essenziale che consenta all'artista di agire nella massima libertà. Ma i luoghi connotati, dotati di un'identità forte, affatto trascurabile, continuano a interessare gli artisti e le artiste proprio per la sfida che essi lanciano, che è la sfida dello spazio: provare a 'starci dentro', adattarsi alle condizioni e ai limiti che essi impongono, misurarsi con la loro architettura, convivere con le loro decorazioni.

Sono i problemi con i quali si misura anche Wanda Benatti in questa mostra personale, *Danzare con l'invisibile*, che raduna sei opere di recente realizzazione, quattro dittici e due trittici, in cui il materismo gestuale di ascendenza informale si stempera e si dirada per tematizzare la tensione del vuoto e la ricerca di un equilibrio. È noto quale peso abbia avuto l'Informale a Bologna nel corso degli anni Cinquanta e quanto abbia influito su molte delle esperienze pittoriche cittadine successive. Il lavoro di Benatti si inserisce senza dubbio in questa tradizione, ma con lo sguardo rivolto oltreoceano, alla lezione lirica di De Kooning, Frankenthaler, Motherwell, Pollock o Rothko e diverge in almeno due aspetti: in primo luogo, l'allontanamento dalla tematica esistenziale del conflitto uomo-mondo, propria dell'Informale storico, in favore di una concezione meditativa, spirituale, del gestualismo pittorico; ma, beninteso, di una spiritualità immanente, cioè trovata nei rivolgimenti della materia. In secondo luogo, la preziosità e l'eleganza delle scelte cromatiche, dagli accostamenti dell'oro e del nero all'impiego di frammenti vitrei rilucenti in spazi fluidi, in cui il coriaceo magma informale si scioglie in apocalittiche tempeste, in inquiete maree o in più serene risacche rischiarate da un albeggio. L'impianto di ogni opera mi pare infatti essere ancora quello del paesaggio, benché la divisione dell'immagine in due o tre pannelli riveli l'esigenza di riconnettersi a più antichi registri. Difatti, questi pannelli sospesi al centro della sala appaiono come pale votive dalla rinnovata funzione, ossia come dispositivi di riattivazione del luogo nelle sue vocazioni relazionali originarie, come luogo di incontro e di condivisione. Le superfici dei sei dipinti si costituiscono come campi di attrazione energetica attraversati da flussi misteriosi, scaturiti dall'approccio ritualistico dell'artista: Benatti paragona infatti ogni sessione di lavoro alla Mahamudra, il sistema meditativo proprio di molte scuole buddiste tibetane volto a esplorare la natura della mente. Si motiva così il ritmo lento ma deciso dello sviluppo di ogni tracciato, pur nell'assenza di uno schema ordinativo. Non manca però il confronto con la tradizione occidentale, ravvisabile soprattutto nel dittico intitolato *La caduta dell'Angelo e la follia dell'oltraggio all'altare*, che rielabora lo slancio verticale del *Cristo crocifisso con Toledo sullo sfondo* (1604-10) di El Greco nell'essenziale linearismo delle barre in vetro orientate verso l'alto, contrastando così la vocazione orizzontale, mondana, del magma materico. L'oro del crocifisso si è come liquefatto sotto la forza

di un processo alchemico e si è effuso su tutta la superficie, solcata nella parte alta dalla lotta tra i segni neri che suggeriscono l'incombere di una minaccia.

Venendo ora al rapporto con lo spazio, va subito notato l'armonico inserimento delle opere lungo la trave centrale dell'Ex Refettorio delle Monache per assecondare i ritmi dell'architettura stessa e ottenere una sorta di fregio sospeso che dialoghi indirettamente con gli stralci di affreschi sulle pareti. La frammentarietà è infatti il denominatore comune a tutte le immagini, antiche e recenti, presenti in sala, benché declinata in forme differenti. Ma questa frammentarietà è compensata poi dal senso di unitarietà che le opere tentano di stabilire con il luogo. L'equidistanza dei dipinti dal soffitto e dal pavimento sottolinea infatti la relazione di centralità che essi intrattengono con la struttura, accentuata dall'effetto di sospensione nel vuoto che amplifica il senso architettonico dell'installazione: un rapporto di equilibri tra piani verticali e orizzontali che conferma una volta di più l'antica complicità tra pittura e spazio.

Pasquale Fameli