

Andrea Chiesi

Dove abita la memoria

Gabriele Francesco Sassone

“Mi sembra di stare realmente in qualche misteriosa parte dell’universo che prima non esisteva, né nel fango della terra né nella purezza del cielo.”

Le parole di Suger, abate di Saint-Denis dal 1122 al 1151, descrivono lo stato d’animo di chi, oltrepassando il pesante portale di bronzo, penetra nella densa atmosfera dell’antica cattedrale francese. È come se si venga divorati poco a poco dal buio e dal silenzio che riempie le pareti di pietra, eccezion fatta per i brillanti squarci provenienti dalle strombature. Nei primi istanti un lieve scuotimento, simile a una vertigine, passa dalle gambe alla base del cranio; luce e oscurità riducono al minimo la presenza del superfluo, poiché la contemplazione richiede isolamento. Tuttavia, una volta presa confidenza con lo spazio, l’occhio e il respiro si abitano alla dimensione irreali di questo mondo nascosto; infatti, dalla fosca coltre emergono uno dopo l’altro i primi particolari: un demone dai denti di marmo, le nervature delle campate, le storie bibliche rivolte alle schiere analfabete dei fedeli.

La trascendenza delle vetrate iridescenti, l’ineffabile presenza di qualcosa d’assoluto rappresentano una sorta di persuasione metafisica dell’architettura sulla persona, giacché, in particolari condizioni, i luoghi dialogano col linguaggio intelligibile del tempo e non con quello geografico dello spazio. La visione di qualcosa oltre la fisica pretende concentrazione, e dunque rispetto.

Analogo destino quello delle fabbriche che, come le cattedrali, diventano presto simulacro di un’epoca rampante. Fra le due Guerre il Movimento Moderno, raccogliendo le eredità dell’Art Nouveau e delle Secessioni, pone le basi per un’architettura che sappia coniugare bellezza, utilità e funzionalità. Le forme titaniche e i volumi puri delle costruzioni industriali trasmettono qualcosa di spirituale, qualcosa che impone devozione. Questo misticismo richiama l’attenzione di un gruppo di artisti statunitense¹ che, lontano da implicazioni a carattere sociale, celebra il senso di fiducia espresso dalla nascente società dei consumi. I loro soggetti assumono fattezze quasi totemiche: fabbriche e cisterne elette nuovi edifici di culto, turbine e macchinari come statue sacre al loro interno. L’aura magica degli edifici viene dipinta con la stessa meraviglia descritta da Suger: piloni sottili a ripartire gli immensi spazi nei quali macchine e ingranaggi lucenti rifrangono la luce diffusa dalle ampie vetrate. L’elettricità, pulita e silenziosa, consente finalmente di eliminare il caotico avvampare di polveri e fumi delle fornaci costruite durante il primo sviluppo industriale. Questi scorci d’America erano ottenuti con una tecnica rigorosissima che prediligeva toni piatti e vivaci, una composizione al limite dell’astrazione, nonché una dedizione al dettaglio quasi maniacale, da cui il termine Precisionismo. Andrea Chiesi, in alcune fasi della sua ricerca, ha molti aspetti in comune coi predecessori americani: regola, disciplina ed essenzialità contraddistinguono da sempre il suo percorso artistico che, partendo dai luoghi a lui più familiari, gli spazi abbandonati delle periferie modenesi, gli ha permesso di sviluppare una ricerca sulla memoria e sul paesaggio.

Chiesi non ha frequentato gli studi accademici ma ha vissuto la scena post-punk degli anni’80, fatta di disincanto, di indipendenza, di concerti autoprodotti negli spazi

dismessi della grassa Emilia Romagna. Quindi non è stata la sua pittura a scegliere i soggetti ma, al contrario, un'invocazione dei luoghi al loro interprete. Il legame che intercorre fra essere umano e ambiente, talvolta, è qualcosa di così radicato da superare il consueto decorrere dell'ordinarietà. Chiesi non ignora la tradizione internazionale né, tantomeno, quella emiliana; gli scenari dipinti dall'artista hanno in sé qualcosa di lunare, un'assolutezza di vuoto che implica risvolti esistenzialisti. Il pittore, però, non accozza stilemi arraffati qua e là nella storia dell'arte, ma adotta un metodo (precisionista) associato a un modo di guardare il mondo che ricorda De Chirico e Sironi per la pittura, Ghirri e Basilico per la fotografia.

Quando la propria terra è ancora così feconda degli eventi che hanno segnato la sua storia politica e sociale, inevitabilmente si pone il confronto fra il passato e il presente, fra l'attualità e la memoria. L'artista non penetra negli spazi per il piacere di violarne l'integrità; il principio è un altro: è il bisogno di sapere cos'è custodito all'interno, cos'è rimasto di questi edifici ormai fagocitati dal paesaggio circostante. La tensione verso il ricordo, lo spazio indefinito che esso occupa nella memoria collettiva, l'aneddoto, l'instabilità e il desiderio di capire quale posto mantenga nella storia comunitaria muovono tutta la ricerca di Chiesi. Le sue ricognizioni spesso lo portano a ritrarre rovine, non per semplice aspirazione al sublime o per banale soddisfacimento estetico; nella sua pittura tutto questo si evolve in un senso più ampio, di totale immedesimazione fisica con l'ambiente.

Gli anni delle lotte sociali durante il boom economico degli anni '50-'60, di cui è figlia la generazione dell'artista, e la coscienza dell'attuale stato di crisi sono la testimonianza di come la società si sia rapidamente trasformata. La ricostruzione storica richiede oggettività e la fotografia è uno degli strumenti adatti allo scopo. Il lavoro di Chiesi, infatti, parte proprio dagli scatti raccolti nel corso delle sue incursioni, legali o meno, nel posto prescelto; nonostante ciò, non si tratta solamente di un tentativo di decifrare l'identità politico-economico dell'ultimo ventennio, di archiviare prove e accumulare documenti. Le tele di Chiesi non sono reportages e neanche la catalogazione sistematica dei Becher data dal punto di vista frontale; hanno piuttosto una frenesia, una violenta apertura dell'occhio che le avvicina alle soluzioni dell'espressionismo cinematografico tedesco: le scale diventano gorgi abissali, le gru animali antidiluviani e le torri mostri mangiatori di carne come nei lungometraggi di Murnau o di Lang. Le prospettive si dipanano, l'emotività storpiata le ombre. Il taglio delle immagini è l'unica occasione in cui il pittore fa percepire la sua presenza, poiché il tocco e la stesura non vogliono svelarne il carattere. Una pioggia fredda colpisce le tele che, pur essendo giocate su una gamma ristrettissima di colori, svelano una sofisticata varietà di toni. Ciò non significa che le superfici siano piatte o poco vivaci; al contrario, il lino su cui è stesa la pittura consente di sfruttare al massimo tutta la luminosità delle tinte chiare che, per contrasto, risaltano con più veemenza sulle zone scure. Le cifre omogenee a cui tende la sintesi cromatica rispetta la dualità fra chiari e scuri: gli interni si fanno pastosi di buio o tenacemente colpiti dalla luce; i cieli azzerano i riferimenti temporali oppure diventano carichi e minacciosi come incudini. Le pozzanghere, poi, sono una variazione sul tema che permette di specchiare la purezza delle forme nel fango, ribaltando l'ordinario orientamento prospettico.

La pulsione a introdursi in un luogo è un interesse volto non solo a riprodurre i grandi spazi d'insieme, siano essi interni o esterni, ma ad affrontare un discorso più

profondo dedicato ai particolari significativi degli spogliatoi, degli uffici, dei bagni.. degli angoli dove l'assenza umana diventa più percepibile proprio in testimonianza di un passaggio precedente. Per esempio: il linoleum dei pavimenti, in controluce, riflette ancora le strisce lasciate dalle suole durante una partita a calcetto, mentre le stecche giacciono in disordine come le sedie di chi assisteva al gioco; oppure i lavatoi, dalle piastrelle bianchissime, tradiscono tuttora gli aloni delle ampie passate di prodotti chimici per la pulitura.

Il carattere più intimo di queste tele, solitamente di formato ridotto, fa sì che anche la stesura del colore sia più emotiva, dimostrando un coinvolgimento diverso rispetto alla neutralità di opere come *Fattore 33*; le pennellate hanno un andamento più convulso, meno meccanico della stringata rappresentazione dei tralicci argento su fondo nero.

Da questi piccoli scorci prende il via un interesse più esteso rispetto alle fabbriche e che riguarda il concetto di deposito. Gli archivi e le biblioteche sono analizzati come una sorta di magazzini dove viene accumulata la memoria secondo processi di stratificazione perpetua. *EKD 36* in qualche modo fa da tramite tra il filone più astratto e quello figurativo dell'artista: i volumi disposti nella libreria hanno la stessa rigidità dei tasti di un pianoforte, cosicché quelli accatastati in primo piano diventano più fisici, più materiali, più veri.

Tutto il lavoro di Andrea Chiesi porta a ricostruire un'ipotetica biografia di immagini dettata dai luoghi in cui risiede il suo e il nostro passato. Gli spazi dimessi vivono degli eventi che li hanno caratterizzati o dei ricordi che in queste città di carta vengono riversati continuamente, alimentando una piccola Babele di numeri e parole che intreccia fatti, luoghi e persone.

(per il catalogo *Beyond Time*, Nhora Haime Gallery, New York, 2009)

¹ Mi riferisco in particolare a Charles Demuth, Charles Sheeler, George Ault, Joseph Stella, Peter Blume, Ralston Crawford, Louis Lozowick, Georgia O'Keeffe ed Elsie Driggs.