

Lo strappo. Il senso di Stefano Cumia per l'astrazione di Helga Marsala

Questa mostra è una dichiarazione d'indipendenza. Rispetto al passato, agli ancoraggi certi, ai codici consumati. È il racconto di una sfida, al principio di un viaggio che prova a ridefinire la forma del proprio mondo, il senso stesso di una vocazione. Una mostra che segna un punto di rottura rispetto alla produzione precedente: nel solco di un'intelligenza pittorica viva, interfacciata costantemente con i movimenti dell'estetica più attuale, si definisce una linea radicale, incisiva, aguzza. L'origine di uno strappo. Stefano Cumia ha alle spalle una solida storia di ricerca nel campo figurazione. I suoi piccoli teatri del quotidiano, restituiti con un segno pieno e vibrante, fra tinte brillanti e qualche volta acide, hanno unito spirito onirico e attitudine narrativa, sospendendo dentro bolle di inquietudine piccole scene enigmatiche, fantastiche, surreali. Una sensibilità per la potenza dell'ambiguo e del non detto, acuitasi progressivamente, fino a giungere alla penultima serie di tele e di collage, in cui l'immagine tendeva a dissolversi nel gioco della contaminazione: incipit d'astrazione, derive immaginifiche, innesti tra forme organiche e strutture solide, connessioni tra il piano della verità prosaica e il piano del concetto spaziale.

Le opere prodotte per "SCP14" raccontano il seguito di questa storia, l'ultima fase compiuta: una serie di tele, partorite nel corso di una gestazione travagliata, racconta il senso di un passaggio. Alla base c'è una rivoluzione di prospettiva, nel punto d'incontro tra una cesura e una ripartenza. L'universo iconografico frequentato fino a pochi mesi fa viene spazzato via. Con decisione. Per far posto a un lavoro di sintesi ed astrazione, che smette di indugiare sul reale, sulla narrazione, sulla mimesi, il simbolo o l'icona. Si disegnano così geometrie nette e cromatismi puri, protagonisti di una costruzione pittorica segnata da una classicità segreta, fatta di equilibri e ritmi aulici. L'oggetto principale resta la pittura, intesa come processo, indagine spaziale, studio del rapporto tra superficie, colore, gesto, forme assolute.

D'improvviso, dunque, il balzo verso quell'attitudine iconoclasta, tutta contemporanea, conduce incontro al concetto stesso di pittura, intesa come indagine ontologica. Traiettorie d'infinito e di meditazione, spingendo il senso delle cose oltre e in fondo all'immagine.

*"Finora ho trattato la figura come se fosse un'ancora, uno scheletro, una gruccia a cui si andava ad appendere la pittura. Ma è la pittura, in realtà, che mi ha sempre interessato; con i suoi rapporti cromatici, le linee, le forme, le pennellate. La narrazione, prima, veniva fuori in automatico, ed i titoli erano descrittivi, capaci di dare un input, una direzione a quello che accadeva dentro al quadro. Il racconto restava in primo piano. Finché non mi sono accorto che non era fondamentale. E allora ho scelto di partire direttamente dalla tela bianca, **abolendo il passaggio della rappresentazione**, non cercando più l'immagine iniziale, **rinunciando a qualunque protezione**. È qui che ho deciso di fare il salto: saltare e basta, sapendo di non avere sotto né una montagna di sabbia, né un materasso, né una rete".*

Così Stefano Cumia racconta la sua scelta difficile, in una recente conversazione registrata nel suo studio milanese. Un salto senza rete. Una tela bianca. La rinuncia ad

ogni appiglio. Buttarsi, nell'enigma di una tabula rasa che non impoverisce, ma salva. Che non rassicura, ma porta fin nel cuore delle cose, della pittura, della visione, proprio quando queste cominciano a venire meno.

Quello di Cumia è **un addio alla figura** che è anche un addio al reale, al visibile, al sentiero unico in cui l'immagine corrisponde al suo significato, nella sintesi del linguaggio e nel solco della narrazione. Ed è curioso quanto tutto questo avvenga in un momento in cui, dopo l'ubriacatura figurativa che ha connotato, a livello internazionale, il revival pittorico degli ultimi anni, **diversi artisti delle nuove generazioni stiano tornando a scegliere forme differenti d'astrazione. Torna, ciclicamente, il richiamo dolce e rischioso della tela nuda, dello strappo, dell'informe, nel farsi pittura della pittura medesima.** Torna, a rapire le immagini e a tramutarle in materia indistinta di inabissamento, di deflagrazione. A metà tra cecità e bagliore.

Ed è ancora più curioso – se non illuminante, nella casualità di certe corrispondenze magiche – che tutto questo accada mentre un maestro come **Jean-Luc Godard**, ottantenne, consegna il suo testamento artistico alla storia del cinema e dell'estetica contemporanea. *Adieu au langage*, film rivelazione del 67esimo Festival di Cannes, ha saputo irrompere con un'enfasi malinconica e una radicalità intellettuale potentissime. Godard, con i suoi molti anni di militanza critica e di pensiero crudele, iniettato tra le arterie dell'immagine, torna con un flusso delirante di visioni e citazioni sovrapposte, accostate, srotolate; un footage onirico che sceglie la distorsione del low-fi, la tecnologia più rudimentale e il disagio ottico di un 3D rivoluzionario che splitta la visione, recidendola in un doppio perenne: di qua la realtà, la natura, le cose; di là l'icona, la metafora, il piano dell'immaginazione. Due zone distinte, autonome, da leggere nella rispettiva pienezza singolare. Oltre ogni scorciatoia di traduzione, traslazione, illustrazione. In poche parole: non è l'immagine che porta il senso e non è il reale a servirsi dell'immagine per giungere a una significazione. Sono due mondi distinti, paralleli, che si scorrono accanto, che a volte si innestano, che confliggono, che magari si ignorano. Una divisione necessaria, riflessa nelle relazioni tra persone, nei destini sentimentali, nell'articolazione di eventi e biografie.

Godard abdica dunque all'escamotage linguistico originario e dice addio al filtro di parole o armonie sintattiche che garantiscono la tenuta di una storia e la chiarezza di una comunicazione lineare. E nel dire addio riparte da uno schermo bianco, su cui fa esplodere - incurante di patinature, manierismi, strategie comode – un universo visivo esacerbato, frammentato, fluido, fuori fuoco. Il piano del non visibile, per dirla con **Monet**, che è uno dei tanti riferimenti sbucati lungo i settanta minuti del film: **“Non dipingere quel che si vede, poiché non si vede niente, ma dipingere piuttosto quel che non si vede”.** Parole del grande pittore impressionista, già consapevole di quell'urgenza che avrebbe guidato tutto il secolo a venire e quello dopo ancora: **stare sulla soglia, prendere atto di un fallimento, partire dallo smacco del linguaggio e dall'inconsistenza delle cose, per comprendere che la pittura – come il cinema – non ha bisogno di filtri e di rappresentazioni, ma di distanze siderali e di prossimità esasperate.** Si tratta cioè di guardare attraverso il microscopio e il telescopio, come aveva già avuto modo di dichiarare lo stesso Godard, nel documentario di Alain Fleischer “Morceaux de conversations” (*“Il cinema è ciò che si può vedere soltanto attraverso una telecamera. Allo stesso modo dell'infinitamente piccolo, che non può essere visto se non con un microscopio, e delle stelle, che non*

possono essere viste se non con l'aiuto di un telescopio, così il cinema ci mostra, nel nostro universo di infinita medietà, come degli animali straordinari"). E quindi, guardare ciò che non si vede, sapendo che non c'è nulla da vedere là dove di solito riposa la visione. Guardare il mondo, come lo guarderebbe un cane, protagonista errabondo di questo film scandito da solitudini: presenza che resta, tra le pieghe del paesaggio, come immagine afona, priva di parola, estranea alla comunicazione della "razza umana".

"Voi siete pieni di voglia di vivere. Io sono qui per dirvi no. Per morire": una voce che è come l'alter ego del regista. La morte, qui, non è rassegnazione ma sospensione, deviazione, un'angolazione differente, una resa di fronte alla vacuità di un certo rumore mondano, a cui contrapporre la rivelazione, la visione liberata, il grado zero.

Certe opere d'arte hanno un destino strano. Sono anticipatrici dei tempi e insieme portano con sé il peso di un sentire che è già comune, che è già umore, che è già storia da scrivere e decifrare. Così è forse per Godard, con questo suo definitivo addio al linguaggio. E intanto succede che anche la pittura, a un certo punto, torni a dire addio alle metafore conosciute, ai sentieri già battuti, alle dialettiche masticate. Sull'onda di un sentimento diffuso, alla fine di una notte convulsa e al principio di un'alba nuova. È un addio al linguaggio non rinviabile, quello che Stefano Cumia ha intrapreso, come altri pittori in questo passaggio storico? In qualche modo sì. Lo è **nella nudità della tela grezza, nelle campiture quasi piatte che però rivelano, da vicino, una vibrazione di livelli e di velature, persino un ribollire di frammenti di vetro, intrappolati nella pasta del colore; lo è nell'uccisione di ogni riferimento iconografico, nella volontà di silenziare storie, trame, narrazioni; lo è in quel gesto di chi volge gli occhi altrove e smette di ancorarsi al reale: non per nausea, non per snobberia, non per insofferenza o per intimismo emozionale.** Lo sguardo si stacca dalle cose per ritrovarle, in un altro luogo ancora. Non più intorno, sotto al naso, tra le mani, ma in fondo alla pittura, là dove essa torna ad essere quel che è. E niente più.

Ma tutte quelle immagini, quella gestualità esplosiva e quell'abilità tecnica affinata negli anni, non spariscono. Non vengono negate. Resta tutto dietro, in fondo, intrappolato tra i margini, gli incastri, i molti strati sottili, i tremori del pennello e le increspature: nei punti in cui oggi si articolano incroci, angoli, rette, campiture monocrome, giustapposizioni. Tutta la pittura di un tempo è allora come implosa, condensata; mantenendo la potenza originaria, per farsi all'improvviso intuizione, substrato, ossatura. Nuova sensibilità epidermica, oltre il dato del reale. L'esigenza, allora, è quella di imparare daccapo a vedere, là dove **la visione non è più rifugio, ma sfida.**

E in questa avventura condotta oltre l'immediatezza del visibile, Stefano Cumia fa anche e innanzitutto un lavoro di recupero delle origini. **Recupera, per esempio, quel cotè tecnico, artigianale, che la pittura contemporanea ha smarrito, nella praticità dei materiali industriali e nella velocità dell'esecuzione gestuale. Ricomincia a farsi in studio i colori, lavorando di mortaio, di polveri, di solventi, di colle organiche e pigmenti; ritrova metodi lentissimi, studia le caratteristiche di ogni elemento e cerca il controllo delle texture e delle superfici.**

"Prepararmi i colori mi permette di 'vedere quello che c'è dentro', di avere un rapporto

più diretto con i materiali. Certo richiede tempo, fatica, conoscenze, attrezzature. E comporta anche dei rischi”.

È il rischio di una crepatura, di una sbavatura, di uno strappo. Di qualcosa che vada storto. Ma il senso è proprio quello: procedere, in assenza di una rete. **Penetrando la pittura fino alla sua struttura chimica, alla sua consistenza organica, al suo dna complesso. E così rubarle l’anima, passando attraverso gli incastri di molecole. E poi c’è la natura dell’oggetto-quadro, la sua verità fisica che si libera, proprio quando la funzione del racconto è sospesa. In questi nuovi lavori, che segnano la drammatica rottura con tutta l’esperienza precedente, la tela non lavorata e la struttura del telaio diventano elementi portanti, presenze plastiche con cui la pittura interagisce, sul filo di una esatta tensione mentale. Quasi a premere sui bordi, verso lo spazio fuori.**

“Uso la tela dal lato grezzo, non preparato; la stendo sul telaio e tento di far emergere la parte strutturale, che sta dietro, come se fosse una radiografia, una traccia dei punti in cui la tela poggia sul telaio. Questo è il primo passaggio: mettere in evidenza il rapporto tra tela e telaio. Procedo quindi preparando la parte della tela che non poggia sul telaio, lasciando l’altra parte grezza. Formalmente è come la creazione di un primo strato, inteso quasi geologicamente, come una struttura di stratificazione e pianificazione territoriale. Metto in evidenza questo movimento: dal telaio si passa alla tela, dalla tela si passa ad una superficie di imprimitura e di preparazione, sulla quale poi vado ad intervenire. Tutto ciò mi consente di delimitare uno spazio, un perimetro, e mi dice qual è il mio campo di azione, una sorta di “fossato” entro cui intervenire col colore. Questo perimetro crea una separazione tra uno spazio esterno, più sottile, e la superficie pittorica interna, segnando una divisione: un fossato, una recinzione, una muraglia, un confine”.

Lavora per soglie, Cumia, con pazienza, officiando un rituale lento. E così costruisce la sua macchina per una visione astratta, lasciando che fra il telaio, la tela nuda ed il colore si strutturino zone di tensione ed emersione interconnesse, agganciate tra loro secondo i parametri di una partitura tonale e geometrica.

Ma perché far sì che il disegno si definisca proprio a partire dall’oggetto-quadro? Perché questa radiografia del telaio che affiora, questa traccia della struttura lignea, questi lembi di tela porosa e questo gioco di croci, spicchi, piani, finestre, cornici, profili, in cui la pasta morbida del colore e l’esattezza gelida dell’oggetto si mettono a dialogare? La pittura, così, si fa scultura, architettura, grafica, mappatura territoriale. Persino scrittura. E il segreto risiede nella forza di quel *parergon* che **Jacques Derrida**, nel suo “La verità in pittura”, identificava con la cornice, in quanto elemento ambiguo che è ad un tempo interno ed esterno al quadro: una soglia che sfuma, un doppio orlo che ripiega l’uno sull’altro il dentro e il fuori, un limen che ingloba e separa,

contribuendo a definire l'opera, ma senza appartenere mai davvero. Così potremmo dire, parimenti, del telaio: invisibile, nascosto agli occhi, esso è in genere un *parergon* tra i meno caricati di significato. È giusto il supporto nascosto, lo strumento, un'architettura rude. **Cumia, in questo ciclo di lavori, ne fa il perno della sua piccola rivoluzione copernicana: è dal telaio che arrivano le direttrici geometriche, è da lì che comincia il lavoro di separazione e di strutturazione, è dalla sua traccia emersa che si disegna la forma dell'immagine astratta. Ancora occulto, non svelato banalmente tramite la rotazione della tela, ma ricalcato ed evocato, in quanto chiave di volta nell'enigma pittorico. Ed ecco che il telaio, pur non entrando nella pittura, pur non lasciandosi sfiorare dal colore e non passando dal retro al fronte, riesce ad avanzare, tramite il peso della sua presenza perentoria. Adesso è dunque il *parergon* ad orchestrare l'opera, rubando la funzione alla figura: **a organizzare la storia non c'è più l'immagine – ormai esautorata - ma il corpo umile e potente del quadro.** Proprio come accade per il colore, libero da imposizioni descrittive, finalmente sprofondato nella sua stessa verità aurorale.**

Un fatto di consistenze organiche e intuitive. Il corpo del quadro, la pelle del quadro. A disegnare una finestra per sempre opaca, a tentare una scrittura per sempre obliqua. Là dove l'immagine trabocca e il linguaggio si sospende, fino a morire.