

Enrico Castellani e le sperimentazioni del 1972-1973: griglia, decentramento e trasparenza in *Lavagna* e *Topologema*

MICHELE GIULIANO CIPOLLA

Osservandolo nella sua interezza e registrandone la sua estesa coerenza, il lavoro di Enrico Castellani è certamente da ricondurre a quei momenti di riflessione pittorica vissuti a cavallo tra anni Cinquanta e anni Sessanta da alcuni artisti dell'Europa centrosettentrionale che, trovandosi affratellati nel rifiuto delle ormai esauste spinte della tendenza informale, si prefiggono un nuovo fine comune, ossia il raggiungimento sensibile di una neutra espressione dell'invisibile nell'arte, un'ordinata e totale armonia finalmente svuotata dall'inadeguata irrazionalità del gesto. Se, dunque, tutte le strutture e le esplorazioni formali interpretate da Castellani dal 1959 in poi, ovvero le sue classiche tele monocrome sottoposte a inflessioni ed estroflessioni, rimandano continuamente all'esperienza di azzeramento condivisa dall'autore con personalità quali Piero Manzoni, Yves Klein, Heinz Mack e Otto Piene¹, diversamente, il germogliare di alcune realizzazioni dei primi anni Settanta attestano, pur nella riconfermata stabilità delle posizioni teoriche espresse sulle riviste "Azimuth" e "ZERO" già tra il 1959 e il 1961, il fluire di un'ulteriore indagine linguistica personale legata al concetto di superficie – e alla plastica "fuoriuscita" da questa – a partire dall'analisi dei suoi stessi strumenti ideativi.

L'opera di Enrico Castellani, d'altronde, si fonda precisamente sulla disamina degli elementi costitutivi della pittura, sulla complessa ispezione delle potenzialità morfologiche e costruttive della tela nel momento in cui questa, privata di qualsiasi simbologia iconica e sottratta all'azione visibile dell'autore, si cristallizza nella monocromia e, appena sensibilizzata da un'altalena di sporgenze e rientranze, diviene «un oggetto di

¹ Solo per nominarne alcuni tra i più vicini al procedere di Castellani, ma basterebbe sfogliare i due numeri di "Azimuth" pubblicati tra il 1959 e il 1960 per assistere a una sequela di nomi di autori che partecipano al medesimo clima di rinnovamento negli stessi anni, come Kilian Breier, Oskar Holweck, Almir Mavignier, Christian Megert e Jan Schoonhoven.

istantanea assimilazione» (Castellani, 1961, p. n.n.). La riflessione dedicata alle proprietà della pittura, inoltre, si rivela protagonista dei più importanti testi redatti da Castellani all'inizio della sua carriera, come testimonia il programmatico scritto intitolato *Continuità e nuovo*, pubblicato nel gennaio 1960 sul secondo numero della rivista "Azimuth", da lui fondata l'anno precedente con l'amico Piero Manzoni, in cui l'autore afferma:

Il bisogno assoluto che ci anima [...] ci vieta i mezzi considerati propri al linguaggio pittorico; [...] escludiamo quei mezzi del linguaggio (composizione e colore) che sono sufficienti solo al discorso limitato, alla metafora ed alla parabola, e che [...] pongono una problematica spuria e non essenziale allo sviluppo dell'arte. Il solo criterio compositivo possibile nelle nostre opere sarà [...] il solo che, attraverso il possesso di un'entità elementare, linea, ritmo indefinitamente ripetibile, superficie monocroma, sia necessario per dare alle opere stesse concretezza di infinito, e possa subire la coniugazione del tempo [...] (Castellani, 1960, p. n.n.).

Il dominio di colore e composizione viene definitivamente soppiantato dall'aggetto di linea e ritmo, entità che raggiungono finalmente una coniugazione spazio-temporale e che, facendo sistema con il costante modularsi di ombre e luci sulla pelle dell'opera, rendono possibile la conquista di una «concretezza di infinito». L'essenzialità dell'idioma pittorico è la lente mediante cui Castellani osserva il futuro dell'arte, segnalando anti-illusionismo e riduzione come uniche strade percorribili. «Sull'ultimo atto della pittura è caduto un sipario monocolor e sarebbe vano indugiare in mistica contemplazione»: così sentenzia, sempre Castellani (1961, p. n.n.), in un secondo scritto fondante dal titolo *Totalità nell'arte d'oggi*, apparso per la prima volta nel luglio del 1961 sul terzo numero della rivista di Düsseldorf "ZERO", in cui l'artista rimarca l'irremovibile volontà di sorpasso del dato soggettivo in seguito a un decisivo epilogo della pittura. Ora, se da un lato è possibile asserire che i postulati di Castellani, esplicitati nei canali comunicativi italiani e tedeschi, riescono a determinare e al contempo a esaurire la lettura delle sue opere², è altrettanto opportuno

² Si vuole qui sottolineare un aspetto significativo della traiettoria artistica di Castellani, ovvero la sua estrema saldezza teorica. In più occasioni diversi studiosi (Corà, 2005, 2012; Sardella, 2021), occupandosi di Castellani, hanno confermato la continua validità degli assiomi illustrati all'inizio della sua carriera, considerati primari e mai disattesi nonostante le differenti cronologie (o atipie) nelle quali l'autore ha operato. Questa stabilità nel tempo, fortificata dall'uniformità riscontrabile nella sua opera, consente di interpretare lavori molto successivi ancora alla luce delle riflessioni primigenie: la scelta dell'artista di non "correggere" le posizioni originarie, e anzi di ripresentarle nel susseguirsi degli anni validando la loro tenuta ben oltre l'epoca della loro produzione, deriva proprio dalla radicalità che

ravvisare il fatto che alcune occasioni di disallineamento dei nodi – all’interno di questa logica trama intessuta dall’autore nel corso degli anni – restituiscono l’immagine di un ideatore che, sebbene convinto della propria ipotesi primigenia, risulta comunque disposto ad avanzare processi di verifica del proprio agire. Facendo un salto cronologico dalla fine degli anni Cinquanta all’inizio degli anni Settanta, infatti, si ritrova un Castellani che nel corso di questo decennio ha sottoposto la propria struttura teorica a due declinazioni “oltre” la tela: nel luglio 1967 presenta *L’Ambiente bianco* alla mostra folignate *Lo spazio dell’immagine*, mentre nel maggio 1968 è la volta de *Il muro del tempo* al *Teatro delle mostre* di Roma. Pur trasferendo la sua azione cadenzata dal quadro appeso al muro all’ambiente e all’installazione, la sintassi spazio-temporale delle sue superfici permane intatta nello sviluppo delle sensibilizzazioni percettive, che divengono architettoniche nel primo caso e acustiche nel secondo. Tuttavia, ciò che appare interessante evidenziare in questa sede è la prosecuzione di una ricerca indubbiamente più “analitica” per quanto concerne le potenzialità semantiche della pittura, l’esistenza di un peculiare studio formale dei caratteri più epidermici e virtuali della superficie: nel 1973 Enrico Castellani realizza un *Senza titolo* dalla morfologia nettamente anomala rispetto alle sue canoniche espressioni “puntate” su tela. Si tratta di un lavoro che non viene esposto per più di due decenni. Esso viene infatti presentato per la prima volta ben ventisei anni dopo, nel 1999, alla mostra personale presso la Galleria Civica di Arte Contemporanea di Trento, occasione in cui l’immagine dell’opera occupa addirittura la facciata principale del manifesto e dell’invito all’evento³. L’opera in questione assume successivamente un’ulteriore titolazione che la definisce in maniera più chiara, ovvero *Lavagna* (Figura 1)⁴.

esse continuano a esprimere mediante la consapevole ri-trasmissione di una poetica di base, nel 1960 come nel 2016.

³ In questa occasione, oltre a *Lavagna*, vengono esposte due grandi strutture in legno, acciaio e pietra di Trani (300 x 300 cm) realizzate nello stesso anno (1999) e intitolate *Sculture*. Suscita interesse il fatto che l’opera del 1973 venga presentata per la prima volta, ventisei anni dopo la sua esecuzione, proprio in una mostra che esibisce un’altra tipologia di opere dalla foggia particolarmente distante dalle più classiche composizioni “chiodate”, come se la plasticità scultorea di queste nuove opere lignee concedesse in quel momento la possibilità di emersione di un quadro che proprio nell’estensione spaziale ritrova il suo solco speculativo.

⁴ Le immagini delle opere di Enrico Castellani presenti in queste pagine sono state gentilmente concesse dalla Fondazione Enrico Castellani, che ringrazio per l’attenzione e la grande disponibilità.



Fig. 1 – Enrico Castellani, [*Lavagna*], 1973.

Lavagna è un rettangolo di ardesia nero (51 x 36 cm) incorniciato da una sagomatura lignea che ne racchiude il perimetro. Sulla superficie di questa lastra l'autore incide lievemente una griglia, resa visibile da una colorazione più chiara rispetto a quella del fondo, che estende la propria ortogonalità su tutto il piano quadrettando regolarmente l'area disponibile tra i listelli. All'interno di questa quadrettatura si rivela la peculiarità dell'opera: in un punto decentrato – sulla fascia superiore del reticolo – è possibile notare due linee che invece di intersecarsi, come accade in ogni altra zona della superficie, finiscono per evitarsi con una sorta di cambio di rotta improvviso che incurva il loro prolungamento verso direzioni opposte, generando un vuoto che sovverte l'ordine simmetrico con cui il pannello è trattato. La perfezione della struttura viene dunque alterata da un "buco" privo di punto e incrocio coerente, il quale attira l'occhio dello spettatore come trasgressivo fulcro di una ribellione geometrica. Inarcandosi, le linee rifiutano l'incontro tramite un'azione che muta il ritmo della composizione. Con la griglia protagonista in Castellani si torna alla questione aniconica che riguarda già le sue superfici, il cui schema soggiacente – nonché il metodo preliminare e tecnico alla base della configurazione del telaio – presenta questo tipo di organizzazione come principio sostanziale sotto forma di punti ripetuti. A questo proposito, lo stesso Castellani, in occasione di un testo concepito per il catalogo di una mostra personale del 1994 a Roma⁵, afferma:

[...] io parto sempre dal perimetro del quadro, dove costruisco delle suddivisioni aritmetiche che sono il punto d'avvio; congiungendo queste progressioni da un lato all'altro per lati opposti e contigui, all'interno della superficie si verificano degli incontri, delle intersezioni, ecco lì metto un chiodo... allora la programmazione vera, la sequenza intenzionale sta sul perimetro, quel che accade all'interno della superficie è casuale; la configurazione risultante è il prodotto delle progressioni, delle suddivisioni sviluppate sul perimetro e proiettate all'interno... è una casualità controllata da ciò che ho predisposto sul perimetro... (Castellani, 1994, p. n.n.).

La «casualità controllata» è il paradosso attraverso cui Castellani è in grado di generare «incontri» tra sequenze di «progressioni» lineari, in seguito alla quale è possibile tendersi ordinatamente tra poli opposti, tra regole e caos, tra precisione geometrica e caso. L'artista governa l'infinita reiterazione – o quanto meno la sua potenziale riuscita – mediante la

⁵ Il testo tecnico-teorico è redatto da Castellani in occasione della mostra *Enrico Castellani. Il minimo passaggio, la minima variazione*, curata nel 1994 da Massimo Carboni al Museo Laboratorio di Arte Contemporanea dell'Università degli Studi La Sapienza di Roma.

ponderazione, per mezzo di quello stesso equilibrio di cui ogni sua *Superficie* è irrorata nella scansione a doppio ordine (davanti e dietro) di chiodi. Prima di concentrare l'attenzione sull'evento sismico provocato in *Lavagna* dalla mancata confluenza ortogonale – di norma condizione imprescindibile non solo alla riuscita dell'opera, ma anche alla sua stessa genesi – è necessario confrontarsi con la comparsa, fino ad allora mai registrata nella produzione di Castellani, di una griglia. Sebbene ogni tela venga edificata approntando una regolarità schematica già definibile come “griglia”, nessuna *Superficie* manifesta sulla propria cute la presenza reale di un disegno. Ossia, per quanto la griglia in Castellani si configuri come un assetto preparatorio fondamentale alla realizzazione dell'opera, essa rimane sempre celata e congelata in una dimensione unicamente progettuale. La novità di questo originale rettangolo in ardesia è da misurare proprio in ordine all'unicità che tale conformazione attesta, nella possibilità di intravedere in questa singolarità il vaglio, da parte dell'autore, di una grammatica pittorica e dei suoi componenti più elementari.

Senza affrontare specificamente la complessa storia della griglia e della sua presenza nella pittura del Novecento, è sufficiente ricordare il peso di cui il suo lessico ha goduto nel plasmare alcune riflessioni all'interno della sperimentazione artistica del momento. Solo pensando ad alcuni coetanei di Castellani tra i più frequenti adoperatori di questa morfologia, quali Piero Manzoni, Robert Ryman o Jasper Johns, ci si rende immediatamente conto dell'assonanza generale tra la loro opera – fondata sull'analisi di una sintassi di spazio, superficie e monocromia – e quella del nostro, perfettamente integrata nella speculazione sostenuta dalla sua generazione. Riguardo all'ubiquità di questa struttura, Rosalind Krauss – che nei suoi testi redatti dagli anni Settanta considera la griglia un emblematico archetipo del modernismo – segnala che per molti autori, tra i quali cita Ad Reinhardt, Robert Ryman, Carl Andre, Jasper Johns, Sol LeWitt, ed Eva Hesse, la purezza della griglia ha significato uno spazio nuovo, «una prigione in cui l'artista rinchiuso si sente libero» (2007, p. 173) nonostante la sua costrittiva fisionomia. Castellani intensifica in *Lavagna* questa indipendenza intrinseca alla struttura tramite il ripiegamento dei suoi stessi elementi (la linea, il punto, la cadenza), esplicitando graficamente l'*extrasistole* della griglia, l'assenza di un “battito” laddove esso è aspettato, al fine di alterare la regolare euritmia della quadratura. Proseguendo, la storica dell'arte statunitense sottolinea in aggiunta la «assoluta stagnazione della griglia [...], la sua ostilità nei confronti della

narrazione» (ivi, p. 172). Ci troviamo dunque all'interno di un campo aderente alla posizione teorica di Castellani, le cui riflessioni mirano con costanza all'autoreferenzialità dell'opera come entità autonoma e distanziata dal concetto di "rappresentazione".

Ragionando sulle sequenze di impronte digitali realizzate da Piero Manzoni nei primi anni Sessanta in una prospettiva di volontà di rottura del sistema-griglia, Jaleh Mansoor (2001, 2016) nota nella presenza "in serie" di un segno inequivocabilmente umano (l'impronta del dito) le potenzialità di un processo di negazione dei modelli modernisti. Manzoni mantiene la logicità "industriale" della griglia come inestricabile sostegno e al contempo la scardina mediante la peculiarità stessa di ciò che viene "serializzato", similmente a quanto accade con le "michette" che – seppure disposte secondo un'organizzazione regolare – gettano l'ombra della propria matericità sulla regolarità della geometria sottostante. Secondo Mansoor (2016, p. 159) «questa pratica tenta un modo di creare ed elaborare la cultura sotto la ricezione forzata dell'industria culturale americana nell'era della produzione e del consumo accelerati»⁶. Sebbene la successiva articolazione della *Lavagna* di Castellani non rientri all'interno di uno schema economico di questa natura, rimane il fatto che l'interpretazione di Mansoor relativa all'annullamento della griglia tramite la griglia stessa risulta significativa, soprattutto considerando la stretta relazione, amicale e professionale, che lega Manzoni e Castellani prima e dopo l'esperienza di Azimut/h.

Va ricordato, relativamente alle letture critiche statunitensi sull'arte degli anni Sessanta, che è proprio questa l'altezza cronologica in cui Castellani intesse i primi rapporti con il sistema d'oltreoceano. Ciò è testimoniato dall'inserimento dell'autore all'interno del dibattito critico nordamericano, il quale vede dapprima il suo nome citato nel 1965 da Donald Judd nel celeberrimo testo intitolato *Specific Objects*⁷, e un anno più tardi la sua prima mostra personale negli Stati Uniti, alla Betty Parsons Gallery di

⁶ "This practice attempts a way of making and elaborating culture under the enforced reception of the American culture industry in the era of accelerated production and consumption." (Mansoor, 2016, p. 159. Traduzione in italiano dell'autore). La lettura economico-industriale di Mansoor diviene immediatamente troppo rigida e fuori luogo se applicata all'opera di Castellani, ma l'idea di "uscire" dalla griglia modernista pur continuando a utilizzarla è una questione centrale all'interno del discorso che si vuole avanzare in questa sede (cfr. Mansoor, 2001, pp. 33-34).

⁷ Nel noto testo redatto da Donald Judd nel 1964 e pubblicato l'anno successivo, Castellani è l'unico artista italiano nominato dall'autore statunitense nell'ambito della pittura europea che si relaziona con gli oggetti, elencato insieme ai francesi Klein e Arman (Judd, 1975).

New York nell'aprile del 1966⁸. Questa presenza attesta dunque una certa rilevanza nel rileggere l'opera dell'italiano, anche alla luce di un ragionamento che presuppone categorie analitiche – come quella della griglia – che risultano molto studiate dalla critica nordamericana degli ultimi decenni. Oltre ai già citati Manzoni, Ryman, o Johns, in merito alla griglia e alla speculazione su di essa, esistono altri autori che consentono un confronto più netto con Castellani, soprattutto quando si esce dall'ambito delle sue classiche *Superfici* per entrare nel merito delle sue sperimentazioni meno note.

Infatti, la ricorrenza di questo regime verticale-orizzontale nella produzione dell'artista permetterebbe addirittura un certo disinteresse riguardo a questo intervento del 1973, che non sarebbe altro che una riproposizione dell'ordine di una *Superficie* priva di chiodi, bloccata in uno stato impersonale precedente rispetto alla sensibilizzazione della "punteggiatura". Tuttavia, è proprio la diserzione di questa gerarchia condotta in un unico luogo della composizione ad aprire a nuovi scenari bisognosi di uno studio più approfondito. Di fatto, il disegno strutturato in *Lavagna* si manifesta come una sorta di "non-griglia" che rigetta l'omogeneità di tutte le sue parti, e giunge – nonostante la monotona reiterazione del modulo reticolare – all'autodeterminazione mediante una frattura. Lo iato che viene a formarsi, dall'esteriorità lontana da un'aggressività da taglio o lesione, sembra assumere le sembianze di una dichiarazione di poetica, la presentazione di un netto arbitrio connaturato nel disegno stesso, volontà e possibilità in atto. Una simile interpretazione viene proposta da Anna Chave (1992, 2004) in merito ai disegni di Agnes Martin, la cui "imperfetta" e consapevole manualità permette di «visualizzare la sconfitta dell'aggressività con la mitezza»⁹ (Chave, 1992, p. 143), un successo dovuto alla scelta – nel caso di Martin – di rendere più rettangolari le forme quadrate (considerate, appunto, più "violente") per deregolarizzare la solidità della griglia. Inoltre, sempre nel caso di Martin, Chave (2004) sottolinea come la rigosità nell'aderire alla griglia abbia condotto l'artista di origini canadesi verso un superamento delle «orto-

⁸ In questo momento e successivamente Castellani viene esposto più volte all'interno di mostre collettive negli Stati Uniti, quali le newyorchesi *The Responsive Eye* al MoMA (1965) e *Young Italians* allo Jewish Museum (1968), solo per citarne alcune.

⁹ «To visualize the defeat of aggression by mildness», dove la prima è considerata un attributo dei colleghi minimalisti, i quali utilizzano le forme geometriche semplici in quanto paradigma di forza e virilità (Chave, 1992, p. 143. Traduzione in italiano dell'autore; cfr. Judd, 1975, p. 184).

dossie di certi codici della pittura modernista [...]. Un eccesso di conformità può equivalere a una forma di non conformità; e con la loro straordinaria essenzialità e reticenza, le griglie di Martin potrebbero essere viste come operanti in modi sottilmente contro-ortodossi [...]»¹⁰. Sembra plausibile riconoscere questa «form of non-conformity»¹¹ anche nella quadrettatura di Castellani, la cui diserzione ortogonale contribuisce a mantenere un ordine che, pur nella continuità della griglia, finisce per rendere quest'ultima fatalmente non canonica.

Utile segnalare che tra il 1972 e il 1973 Castellani si impegna nel trattamento eterogeneo di uno schema predefinito attraverso l'elaborazione di griglie "trasparenti" nella serie intitolata *Topologema*, in cui una bianca quadrettatura – dalle forti assonanze con quelle essenziali processate da Agnes Martin negli anni Sessanta e Settanta¹² – viene in parte smaterializzata da una spennellata di resina poliestere su alcune porzioni della tela, convertendo quest'ultima in una sorta di limpido velo tramite cui scrutare i sistemi del telaio retrostante. Osservando *Topologema 2 - I* del 1972 (Figura 2) e *Topologema 4 - I* del 1973 (Figura 3), è come se si assistesse al graduale dipanamento di un problema, quello relativo alla superficie, che ricerca nuove e inedite soluzioni formali mediante una sorta di ricalibrazione degli strumenti pittorici. Nel caso dei "topologemi" l'artigianalità della pennellata non copre la tela con i colori, e nemmeno "assolutizza" le proprietà tramite il ricorso alla monocromia: l'eccezionalità consiste nella volontà di smaterializzare la fisicità del quadro in maniera effettiva, di eludere la consistenza della pittura utilizzan-

¹⁰ « [...] by the extreme strictness of her adherence to the grid, Martin effectively outdid the orthodoxies of certain codes of modernist painting [...]. An excess of conformity may amount to a form of non-conformity; and by their extraordinary sparseness and reticence, Martin's grids might be seen to work in subtly counter-orthodox ways [...] » (Chave, 2004, n.n. Traduzione in italiano dell'autore). Segnalando le possibilità contro-ortodosse di impiegare la griglia, Chave manifesta anche una certa perplessità nel definire questa struttura in quanto paradigma modernista di costrizione, deviando rispetto alla prospettiva più rigida di Krauss.

¹¹ All'interno di questa non-conformità tipica del suo lavoro, è interessante evidenziare come Chave (2004) inserisca anche l'omosessualità di Martin, ricordando le condizioni di repressione in cui una donna lesbica era costretta a vivere prima dei movimenti femministi degli anni Settanta e il conseguente stato di "non allineamento" rispetto agli standard di genere.

¹² Significativo ricordare che il primo *solo show* di Agnes Martin viene organizzato nel 1958 alla Betty Parsons Gallery di New York, proprio nel medesimo spazio espositivo che pochi anni dopo dedicherà a Castellani la sua prima mostra personale negli Stati Uniti, segnando l'inizio della sua carriera d'oltreoceano anche fuori dagli schemi collettivi.

do i suoi stessi mezzi – pennello e supporto – al fine di trapassarla materialmente. Lo spazio di transizione “dipinto” da Castellani non è illusorio, ma reale, e l’occhio diviene capace di intercettare il retro attraverso il davanti; prima una metà del quadrato, poi il suo intero contorno. Il processo radiografico elaborato dall’autore si interseca, ancora una volta, alla questione della griglia, poiché la trasparenza cutanea su tela si innesta in uno schema reticolare molto simile a quello tracciato nella *Lavagna*, compiuta proprio negli stessi anni ma in un momento appena successivo alla serie *Topologema*. Se nella *Lavagna* la violazione del sistema costruttivo deriva dall’astensione ortogonale di due linee, nei quadrati trattati con resina poliesteri la griglia perde margini e confini, trovandosi mutila di perimetri laddove la pennellata ne denuda l’ossatura.

Sul catalogo di una mostra personale dedicata ad Agnes Martin nel 1973, Lawrence Alloway scrive: «La griglia è ovviamente una rete di elementi uniformi e Martin non si allontana dal dominio dello stimolo (l’insieme delle regole con cui ogni schema è costruito), ma l’intera griglia è caratterizzata fisicamente dal suo modo di lavorare. [...] In questo modo la legibilità del sistema è preservata, la presenza del modulo non è mai in dubbio, anche se supporta non solo una proposizione relativa all’ordine, ma anche variazioni fisiche imprevedibili» (Alloway, 1973, p. 10)¹³. La variazione dell’opera-griglia, dunque, sembra essere intrinseca all’iter tecnico-creativo che porta alla definizione del suo aspetto finale: la fabbricazione della griglia è sintomo stesso del suo tradimento. Alla considerazione di Alloway si accordano bene le parole che Castellani pronuncia nel 2005 in un’intervista rilasciata a Bruno Corà¹⁴, quando, proprio in risposta a una domanda legata ai mutamenti del modello compositivo, l’autore conferma che «la *Rast* dell’impianto costruttivo regola sempre una variazione» (Castellani, 2005, p. 102), sottolineando come l’allestimento di una struttura iniziale preveda già l’eventualità di un ritmo differente. Se questo è evidente in *Lavagna*, nel *Topologema* la ricerca

¹³ «The grid is of course a network of uniform elements and Martin does not depart from the stimulus domain (the set of rules by means of which each pattern is constructed) but the whole grid is characterized physically by her way of working. [...] Thus the legibility of the system is preserved, the presence of the module never in doubt, although it supports not only a proposition concerning order but unpredictable physical variations as well» (Alloway, 1973, p. 10). Traduzione in italiano dell’autore.

¹⁴ L’intervista rilasciata a Bruno Corà nel 2005, a Celleno (Viterbo), confluirà successivamente nel catalogo della mostra personale di Enrico Castellani *Enrico Castellani. Variazioni sul metodo*, organizzata nello stesso anno al Museo Pushkin delle Belle Arti di Mosca e curata da Bruno Corà.

espressiva riguarda l'analisi di una spazialità fisicamente interna alla tela, interna in quanto essa tende a oltrepassare un limite, ovvero quello del luogo tradizionalmente preposto alla fondazione dell'immagine: il *recto* della tela.

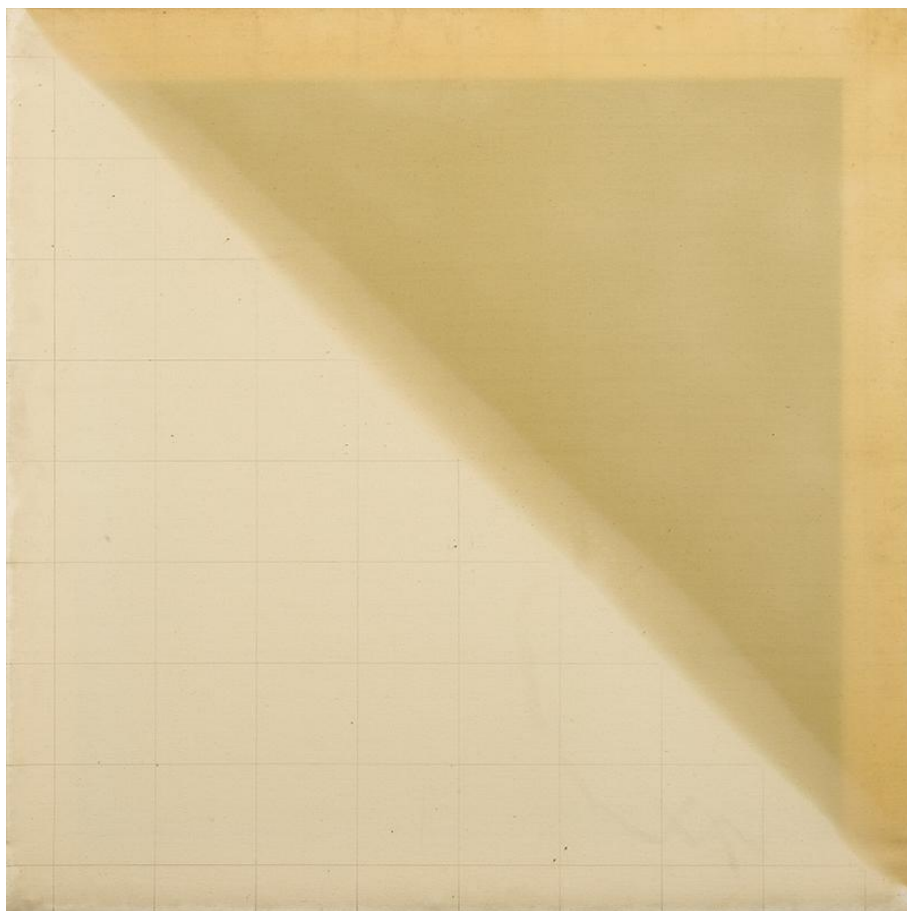


Figura 2: Enrico Castellani, *Topologema 2 - I*, 1972.

Questa tesi viene ulteriormente confermata da Castellani nelle sue considerazioni confluite nel catalogo della già citata mostra romana del 1994, e può essere ben esemplificata da un passaggio in cui egli scrive che considera «la superficie come dato di fatto positivo dal quale partire» e poi prosegue: «lo ho sempre pensato che l'arte sia dietro il quadro

e non davanti, non quello che si vede, qualcosa insomma di ulteriore rispetto al dato puramente visivo [...]» (Castellani, 1994, p. n.n.). Se da un lato è rintracciabile quella tensione all'infinito e all'assoluto che caratterizza tutto il lavoro dell'artista dalla fine degli anni Cinquanta in poi – ben visibile nella riproposizione costante di firmamenti chiodati virtualmente illimitati – dall'altro è evidente l'inclinazione a interessarsi anche al "negativo" della superficie, cioè a tutto ciò che avviene oltre l'area circoscritta dell'opera, in un ipotetico altrove che può tradursi nella concreta investigazione del *verso* della realtà. L'attenzione nei confronti delle prassi più tecniche e formali declinate all'astrazione è oltretutto certificata dall'impiego dei titoli.

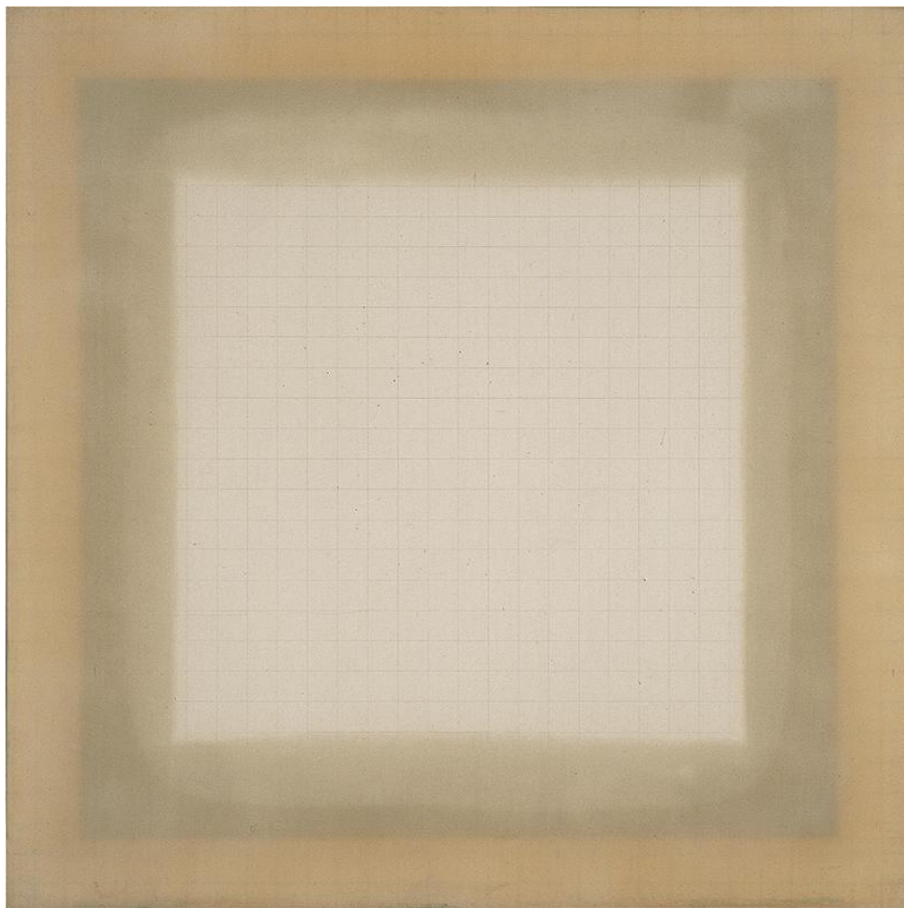


Fig. 3 – Enrico Castellani, *Topologema 4 - I*, 1973.

Tornando a Lawrence Alloway e alla situazione non figurativa statunitense da lui battezzata come "Systemic Painting" alla fine degli anni Sessanta – anch'essa impegnata nella proposizione di griglie e geometrie modulari in pittura – troveremo che molti autori, quali Peter Gourfain o Will Insley¹⁵, intitolano le proprie opere con nomi allusivi come *Whale-Road* e *Wall at Dawn*, legati a un referente esterno identificabile nel "mondo delle cose". La stessa Agnes Martin – forse l'autrice più prossima, con i suoi silenziosi reticoli, alla trattazione lineare avanzata da Castellani tra il 1972 e il 1973 – denomina i suoi quadri *Leaf in the Wind*, *Milk River* o *Night Sea*, sollecitando possibili reazioni interpretative¹⁶. Viceversa, come accade con *Superficie*, *Topologema* e *Lavagna* sono nomi che non rimandano a niente se non a se stessi, non incoraggiano alcun tipo di decodifica o lettura da parte dello spettatore, esponendosi invece come totale tautologia di «istantanea assimilazione» (Castellani, 1961, p. n.n.).

La posizione teorica del fenomeno della Systemic Painting, espressa accuratamente nel catalogo della mostra newyorchese del 1966 dedicata alla tendenza, può fornire alcuni interessanti spunti di riflessione per quanto riguarda i tragitti creativi intrapresi da Castellani pochi anni dopo. In una pagina fortemente esplicativa, Alloway – curatore dell'esposizione al Solomon R. Guggenheim Museum – analizza la parola "systemic" spiegando che nell'alveo di questo termine

Sono inclusi i dipinti basati su moduli, con la griglia contenuta in un rettangolo o che si espande fino a comprendere parti dello spazio circostante [...]. Si fa riferimento a pittori che lavorano in modo molto più libero, ma che finiscono per ottenere un'area integrale o un numero ridotto di colori [...]. Il campo e il modulo (con il suo potenziale seriale di griglia estensibile) hanno in comune un livello di organizzazione che preclude la rottura del sistema. Questa organizzazione non funziona come il rivestimento invisibile dell'opera d'arte, ma ne è la pelle visibile. Non si tratta, cioè, di una composizione di fondo, ma di un'esposizione di fatto. In tutte queste opere, lo stato finale del dipinto è noto prima del suo completamento (a differenza della teoria dell'Espressionismo astratto). Ciò non esclude le

¹⁵ Si fa qui riferimento a Gourfain e Insley perché, tra gli autori presentati da Alloway nel catalogo *Systemic Painting*, la loro opera procede proprio nella direzione di un incremento spaziale che nasce dal ricorso a griglie, moduli e riduzione cromatica. Oltre – ancora – ad Agnes Martin (che partecipa alla mostra con uno dei suoi reticoli), si potrebbero aggiungere a questa schiera artisti come Jo Baer, Robert Barry e Al Held.

¹⁶ Seppure coscientemente all'interno di un antinaturalismo formale da lei stessa riconosciuto (cfr. Chave, 1992, p. 146), Martin non ha mai nascosto il suo immaginario legato agli oggetti naturali (Martin, 1973, pp. 17-24; 1989, pp. 10-11), contraddicendo con ciò la teoria kraussiana della griglia come forma che volta le spalle alla natura (Krauss, 2007).

modifiche empiriche di un lavoro in corso, ma le concentra all'interno di un sistema. [...] Mentre l'artista è impegnato in esso, un sistema è un processo; i tentativi e gli errori, invece di essere incorporati nel dipinto, avvengono fuori dalla tela. (Alloway, 1966, p. 19)¹⁷

Offrendo un ragionamento apparentemente controintuitivo, Alloway annuncia l'impossibilità, per coloro che sulla tela organizzano un complesso mediante il ricorso formale a campi e moduli, di scardinare il sistema nel quale la pittura viene inserita. Tuttavia, il critico sovrappone a questa concezione l'idea che la strutturazione dell'immagine, non trattandosi di una «composizione di fondo» («underlying composition») ma di «un'esposizione di fatto» («a factual display»), include già nel suo originario processo di formazione un'ipotesi di modifica. Ciò significa che «i tentativi e gli errori» («trial and error») non solo sono concessi, bensì risultano parti integranti dell'elaborazione artistica che sta a monte, pertanto le alterazioni ravvisabili nel sistema vanno considerate già in quanto «regolarità» previste dall'autore in uno stato *prenatale* dell'opera. In una visione come questa, *work in progress* e «stato finale» risultano quasi sinonimi, implicando nella loro prossimità linguistica la libertà totale dell'artista che vi si trova in mezzo.

Tornando nel merito della griglia – principale apparato sintattico di *Topologema* e *Lavagna* – è possibile dunque affermare che alla ripetizione non corrisponde l'identità: ossia che la ripetizione costante di un'unità nello spazio non ha come risultato l'uguaglianza delle sue parti, bensì la loro intrinseca difformità. È la storica dell'arte Briony Fer (2004)¹⁸ ad avere ri-

¹⁷ «Paintings based on modules are included, with the grid either contained in a rectangle or expanding to take in parts of the surrounding space [...]. It refers to painters who work in a much freer manner, but who end up with either a wholistic area or a reduced number of colors [...]. The field and the module (with its serial potential as an extendable grid) have in common a level of organization that precludes breaking the system. This organization does not function as the invisible servicing of the work of art, but is the visible skin. It is not, that is to say, an underlying composition, but a factual display. In all these works, the end-state of the painting is known prior to completion (unlike the theory of Abstract Expressionism). This does not exclude empirical modifications of a work in progress, but it does focus them within a system. [...] While the artist is engaged with it, a system is a process; trial and error, instead of being incorporated into the painting, occur off the canvas» (Alloway, 1966, p. 19). Traduzione in italiano dell'autore.

¹⁸ Nel suo testo *The Infinite Line: Re-Making Art After Modernism* (2004), Fer impernia una parte decisiva del suo discorso – relativo principalmente all'analisi di alcuni autori europei e nordamericani tra anni Sessanta e Settanta – su concetti quali ripetizione, differenza, unicità o identità a partire da un continuo ricorso al pensiero di Deleuze (soprattutto dal noto testo *Différence et répétition*, del 1968). Per quanto approdi, in alcuni casi, a

conosciuto questo apparente paradosso, segnalando che la ripetizione può essere «frammentata in più registri», «parziale o infinita, redentrice o distruttiva»¹⁹ (Fer, 2004, p. 3). In proposito la stessa Fer cita – tra gli altri – i casi di Piero Manzoni e Agnes Martin, leggendo negli *Achrome* del primo una serie di «ripetizioni e differenze, continuità e discontinuità»²⁰ (Fer, 2004, p. 34), e nei disegni della seconda delle griglie ripetitive ma essenzialmente caratterizzate da «linee fuggitive» che «costruiscono ed evadono il sistema»²¹ (Fer, 2004, p. 56). La negazione del principio ortogonale (nella lavagna) e il travalicamento della materia (nei “topologemi”) portano a sconfiggere la composizione mentre la edificano, a contestarla come immagine irriconoscibile e priva di referenti con il mondo sensibile, con la realtà geometrica esperibile, con un esito addirittura più straniente rispetto a quello conquistato da una griglia tradizionale. Quest’ultima ripete la superficie da cui essa stessa è originata, replica la dimensione dalla quale proviene e, marcando la gravidanza dei soli punti e perimetri spaziali tracciati, smentisce tutte le immagini potenziali che le sottostanno. Il reticolo di *Lavagna* e dei “topologemi”, invece, pare recidere il cordone che lo lega a un ipotetico fondo, come se le linee rivoltose dislocate, da una parte, e la trasparenza, dall’altra, fossero il sintomo di un’interrogazione intima e autonoma sul valore del loro stesso transito in una condizione asettica. È una griglia, quella di Castellani, che contraddice la sterilità a cui un’articolazione compositiva simile può andare incontro, evitando la «caduta vertiginosa in un sistema di duplicazione senza fine» (Krauss, 2007, p. 175) proprio in virtù del fatto che «le differenze sono infinite»²² (Fer, 2004, p. 51).

un’interrogazione più politica sulla cultura di consumo capitalista dell’epoca, Fer viene citata in questa sede in ordine alla sua estesa riflessione inerente ai gradi di divergenza riscontrabili all’interno di una serie di unità apparentemente identiche.

¹⁹ «Repetition splintered into multiple registers, no longer pitched against the aura of a single, unique artwork so much as against its other selves. Repetition could be partial or infinite, redemptive or destructive» (Fer, 2004, p. 3). Traduzione in italiano dell’autore.

²⁰ «Within each series within the series, [...] there is both repetition and difference, continuity and discontinuity» (ivi, p. 34). Traduzione in italiano dell’autore.

²¹ «Outside the realm of perspective, the fugitive line becomes that which constructs and escapes the system» (ivi, p. 56). Traduzione in italiano dell’autore.

²² Qui Fer (ivi, p. 51. Traduzione in italiano dell’autore) scrive «The differences are endless» in particolare riferendosi ai disegni di Agnes Martin: la frase, tuttavia, pur con diverse declinazioni (ma con il medesimo significato), è ribadita frequentemente all’interno del testo del 2004 in relazione al concetto di ripetizione nell’arte nordamericana ed europea degli anni Sessanta e Settanta.

In *Lavagna* l'evoluzione illimitata del campo in cui la rete incisa prende forma, la quale sembra proseguire oltre l'incorniciatura che trattiene il pannello, viene messa in secondo piano rispetto alla densità segnica dell'area. La ricchezza del perimetro – e di tutti i perimetri che la griglia enumera – perde peso in confronto all'eventualità spaziale che l'area può invece offrire, unico luogo in cui è possibile la coniugazione o il suo contrario. L'esperienza divergente relativa al mancato incontro cartesiano tra ascissa e ordinata respinge l'univocità di un costruito e ammette, viceversa, l'idea di disertare una previsione attraverso l'inatteso. Si tratta di una condizione di improbabilità che si traduce nella potenzialità che "qualcosa" possa accadere. «Il potere predittivo dell'artista, ridotto al minimo dal prestigio della pittura gestuale, è fortemente operativo»²³ scrive ancora Lawrence Alloway (1966, p. 19) rimarcando l'assoluta arbitrarietà della previsione, e rinvigorisce la tesi nel sopracitato catalogo del 1973 affermando che nell'opera di Agnes Martin «Una sezione della griglia o una riga di essa è bloccata nell'altra in modo da ottenere non un effetto di successione (previsione e conferma), ma di un modello invariante comunicato tutto in una volta. [...] La griglia è immobile perché l'insieme può essere colto dall'occhio e dalla mente in una sola volta»²⁴ (Alloway, 1973, pp. 10-12). «Comunicato tutto in una volta» e «colto dall'occhio e dalla mente in una sola volta» sono concetti perfettamente coincidenti con il discorso intavolato da Castellani nel suo testo per "ZERO" pubblicato nel 1961, *Totalità nell'arte d'oggi*, in cui l'autore scrive che le sue superfici sono «oggetti di istantanea assimilazione, la durata di un atto di comunicazione» (Castellani, 1961, p. n.n.). E non è tutto, per quanto concerne la ricezione delle sue superfici, Castellani ci fornisce un'altra chiave di lettura afferente, stavolta, a un dominio più pratico che teorico, dichiarando sul catalogo di una mostra a Fabriano che «la tecnica propria di un artista non è un mero uso strumentale di materiali e tecnologie, ma, inventata ad hoc, è già mezzo di comunicazione; attiene alla sfera della creatività» (Castellani, 1985, p. n.n.). La questione della tecnica è dunque un punto altrettanto cruciale per quanto concerne la veicolazione di elementi immediati, quali i puri fondamenti del lavoro pittorico come la

²³ «The predictive power of the artist, minimized by the prestige of gestural painting, is strongly operative» (Alloway, 1966, p. 19). Traduzione in italiano dell'autore.

²⁴ «One section of the grid or one row of it is locked into the others so that we get not an effect of succession (prediction and confirmation), but of an invariant pattern divulged all at once. [...] The grid is still because the whole can be grasped by the eye and mind at once» (Alloway, 1973, pp. 10-12). Traduzione in italiano dell'autore.

linea e la superficie, con la differenza che nell'agire di Castellani, rispetto a Martin e agli autori americani che proseguono sulla via "sistemica", si nota con maggiore energia la pura intenzione ed esigenza spaziale. È ancora lo spazio il vero interprete dell'analisi dei parametri dell'intervento artistico, e negli anni Settanta Castellani sembra voler collaudare le possibilità permesse dalla resa della sua virtualità: esso viene trasceso nella serie *Topologema*, dilatato ed emancipato nella *Lavagna*.

In riferimento a questo incedere spaziale, la storia dell'incisione di *Lavagna* presenta un curioso prosiegua, poiché in seguito alla sua esposizione nel 1999, l'opera di Castellani affronta – sedici anni dopo – una declinazione scultorea. *Fuor di metafora* (Figura 4) è un intervento del 2015 realizzato dall'artista in occasione dell'inaugurazione dell'ottava biennale di *Arte in memoria* dello stesso anno, a cura di Adachiara Zevi, alla Sinagoga di Ostia Antica. Si tratta di una scultura bifronte in marmo bianco su cui Castellani traccia una griglia simile a quella esibita in *Lavagna*, con la differenza che la bicromia della lastra del 2015 risulta opposta rispetto a quella del 1973: il bianco del marmo viene quadrettato da addizioni in gomma nera che reticolano l'intero solido rettangolare, allo stesso modo in cui il pannello scuro, utilizzato ben quarantadue anni prima, enfatizza le incisioni chiare ordinate su di essa. Anche in questo caso la perfetta ortogonalità della griglia risulta "eccitata" dalla mancata intersezione di due linee che, invece di incrociarsi, si schivano reciprocamente. Dalla piattezza del quadro alla tridimensionalità di una statua, la trasgressione della perpendicolarità genera un sussulto asimmetrico inaspettato, come di un'accelerazione improvvisa fuori dall'itinerario prefissato. Nel suo saggio del 1976 *Al di qua dell'eros*, per una personale di Castellani a Parma, Arturo Carlo Quintavalle scrive:

Il margine è il luogo [...] dell'ambiguità, è il luogo della dislocazione della massima tensione, è la zona dell'eros, rispetto a questi margini dunque l'opera di Castellani è eccentrica, si pone dunque come momento di moltiplicazione del margine visto che ogni riga, ogni sequenza è margine rispetto alle precedenti e visto che il rettangolo stesso è margine rispetto al nucleo interno; la libido quindi sulle superfici di Castellani si sposta continuamente da un momento di tensione all'altro della loro interna planimetria, e queste tensioni di superficie si comportano [...] come un graticcio di forze potenziali. (Quintavalle, 1976, pp. 20-21)

Quintavalle rintraccia proprio nella metafora del "graticcio" un'immagine rappresentativa di quella ripetuta scansione puntiforme cadenzata sulle canoniche superfici di Castellani, evidenziando – in un discorso dalle so-

norità fortemente freudiane – come l'eros del margine, nelle opere dell'autore, muti ritmicamente la propria posizione nel piano sospingendo la libido di punto in punto all'interno di una griglia ad alta tensione. In lavori come *Lavagna* e *Fuor di metafora* una lettura del genere risulta potenziata dal rincorrersi di effettive partizioni nell'intero spazio dell'opera, uno spazio che perde il battito chiodato, tipico della *Superficie*, per accogliere un ordine lineare. È proprio quest'ultimo, tuttavia, a subire la sovraversione degli attriti interni al campo, causando lo spostamento del perno compositivo da un "pieno" perpendicolare a un "vuoto" inviolato e mutilo di righe. Ecco che, seguendo l'analisi di Quintavalle, si potrebbe affermare che nelle creazioni gemelle del 1973 e del 2015 la libido risulta situata proprio in quell'intervallo privo di incrocio: margine e al contempo rottura del margine, nucleo di massima pulsione dell'opera.



Fig. 4 – Enrico Castellani, *Fuor di metafora*, 2015.

Il parallelepipedo marmoreo di Castellani viene posto fra i resti di un'antica sede di culto, recintata dal perimetro dell'antica sinagoga nel parco archeologico di Ostia Antica, e partecipa con la sua austerità cromatica e formale alla solennità che il sito ancora esprime, senza però caricarsi di alcuna simbologia religiosa. Vedendola contestualizzata

all'interno del primo luogo che l'ha accolta, il bianco modulo dell'autore sembra richiamare l'essenzialità di una stele nelle cui venature sono solcate iscrizioni sepolcrali in un'indecifrabile lingua geometrica. Il divenire delle linee che sottraggono la propria estensione al mutuo incontro avviene qui una sorta di sintassi primaria, elementare, assimilabile, un enunciato fuoriuscito dal circuito logico condiviso. Una pausa che si piega e si flette oltre l'accumulo ortogonale dell'intorno. Anch'essa si presta a una comprensione immediata da parte dello spettatore, che in questo caso può anche girare intorno al tuttotondo bifronte e riconoscere l'intensità plastica verificatasi su entrambe le facciate della scultura. Pur nella sua ferma stabilità, *Fuor di metafora* si presenta allacciata alla cornice ambientale per configurarsi come una specie di moderno e laconico cippo, affine alla caducità di una lapide e in perfetta armonia con la sacralità dello scenario. Immerso tra le rovine di un edificio culturale, il solido di marmo – con il suo tracciato interno – sembra intrecciare la sua fisicità a un immaginario confine che separa la perpetuità dei resti ostiensi dalla transitorietà della memoria umana. Quella stessa griglia imperfetta, più di quarant'anni prima, apparteneva all'area rettangolare di una lavagna, paradigmatico esempio di labilità del segno, luogo per eccellenza simbolo di una scrittura peritura, fugace, continuamente prossima a una possibile cancellazione. Ecco che si scorge ancora tra l'ardesia del 1973 e l'opera del 2015 una relazione di campo, un contesto comune nel quale quella «slabbratura», quel «*vulnus*», – come lo definiscono rispettivamente Adachiara Zevi (2015, p. 63) e Bruno Corà (2012, p. 36) – contrappone all'essenzialità della forma una fitta rete di contenuti, manifestandosi come una sorta di “rumore” nella comunicazione²⁵, una distorsione all'interno del canale dialettico tra autore e osservatore.

Per quanto vicina a questo assunto, occorre cautela nel leggere la struttura reticolare di *Lavagna* e *Fuor di metafora* alla luce della teoria dell'informazione. Il tema può tuttavia suscitare interesse ricordando l'impatto che simili studi hanno avuto sui più diversi campi disciplinari durante gli anni Sessanta e Settanta, dalla sociologia e la comunicazione fino alla filosofia e la storia dell'arte. Rudolf Arnheim scrive così in *Entropia e arte. Saggio sul disordine e l'ordine*, nel 1971:

²⁵ Nel celebre modello di Shannon e Weaver, il rumore è un'interferenza che può provocare l'alterazione di un messaggio all'interno di un canale comunicativo. Per approfondimenti sul tema si vedano Shannon e Weaver (1963); Wolf (2001); Bentivegna (2018).

Struttura, per il teorico dell'informazione, non significa null'altro che questo: che ci si aspetta che si verifichino certe sequenze di elementi. Si supponga di osservare prolungarsi una linea retta: un pennacchio di vapore nel cielo, o un segno nero [...] sul taccuino di un artista. In un mondo di pura casualità, la probabilità che la linea prosegua nella medesima direzione è minima. È il reciproco del numero infinito di direzione che la linea può prendere. In un mondo strutturato, esiste una qualche probabilità che la linea retta continui come tale. [...] Quanto è probabile che improvvisamente l'aereo muti rotta? Data la natura [...] del disegno dell'artista, quanto è probabile che la linea retta continui? Il teorico dell'informazione [...] può affrontare questa situazione soltanto deducendo dagli eventi anteriori una certa misura di quanto, probabilmente, la linea retta continuerà ad essere retta. [...] Naturalmente, nella maggior parte dei casi tali previsioni risulteranno [...] inattendibili. Poche cose in questo mondo possono venire sicuramente predette in base alla pura frequenza del loro verificarsi in passato [...]. (Arnheim, 1978, pp. 23-24-25)

Se si studiasse la griglia di Castellani nata nel 1973 – e replicata nel 2015 – fondandosi sulla probabilità che qualcosa accada sulla base di ciò che è successo in precedenza, risulterebbe impossibile prevedere la virata compiuta dell'artista. La deviazione di Castellani confuta l'ipotetico mondo strutturato e nega la deduzione dei calcoli, i quali impediscono una predizione di continuità fondata sulla ricorrenza di un dato. Questa andatura, scorporata da un'idea di destino o di definitiva sentenza, professa la potenza di una scelta e la ricchezza della sua tensione con l'inarrestabile entropia delle cose. Oltre il pronostico e oltre il caso, la struttura avanzata dall'autore presenta l'autonomia di un arbitrio tutto umano, un disordine accordato con la vita e il cosmo. Quella curiosa trattazione resinata eseguita nel 1972, forse, potrebbe essere considerata già il sintomo di una rinnovata speculazione, l'indizio di un'idea di proiezione spaziale che necessita di uno studio sulla planarità della superficie. Una planarità non sensibilizzata dal lampeggio di rilievi e depressioni, ma vibrata da uno spirito di geometria, il quale sorpassa il problema teorico che divide narrazione e autoreferenzialità al fine di approdare alla purezza di un'analisi della forma elementare, come scrive Castellani stesso pochi anni dopo: «Fra l'uso improprio e strumentale, la ritrattistica e la tautologia esiste uno spazio per interventi sulle forme geometriche che, attivandone le proprietà semantiche non ne violentino il loro essere in quanto tali: può essere quello dell'analisi comparata di loro peculiarità a partire dall'applicazione metodica di topologemi elementari» (Castellani,

1976, p. n.n.)²⁶. Se nelle sue superfici «il punto di partenza è la soglia, il confine spazio fisico reale e spazio virtuale» (Castellani, 1994, p. n.n.), ne consegue che nelle atipie rappresentate da questi lavori realizzati tra il 1972 e il 1973 sia proprio il “limine” pittorico la garanzia del successo di un lessico, nella trasparenza e nel decentramento, per affermare anche con i lievi – ed eventuali – rumori della comunicazione la «possibilità di una forma d'arte ridotta alla semanticità del suo linguaggio» (Castellani, 1960, p. n.n.).

Bibliografia

Aa. Vv. (1967), *Lo spazio dell'immagine*, Alfieri Edizioni, Venezia.

Aa. Vv. (1982), *Enrico Castellani o la superficie 'ben temperata'*. Atti dell'incontro del 10-11 dicembre 1980, Accademia di Belle Arti «Pietro Vannucci», Perugia.

Agnetti, V. (1968), *Enrico Castellani pittore*, Achille Mauri Editore, Milano.

Alloway, L. (1966), *Systemic Painting*, The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York.

Alloway, L. (1973), *Agnes Martin*, in Delehanty S. (a cura di), Falcon Press, Philadelphia.

Arnheim, R. (1978 [1971]), *Entropy and Art. An Essay on disorder and order*, The Regents of the University of California, Los Angeles, trad. it., *Entropia e arte. Saggio sul disordine e l'ordine*, Einaudi, Torino.

Arnheim, R. (2011 [1982]), *The Power of the Center. A Study of Composition in the Visual Arts*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles, trad. it., *Il potere del centro*, Abscondita, Milano.

²⁶ Riguardo a questo scritto, come specifica Federico Sardella (2021, p. 106), «Il testo è stato composto per accompagnare una serie di quattro rilievi in carta tirati in cinquanta esemplari ciascuno, le cui sagome rimandano a figure geometriche piane quali quadrato, triangolo, tondo ed esagono e simultaneamente a solidi ottenibili partendo da queste».

Bentivegna, S. (2018), *Teorie delle comunicazioni di massa*, Editori Laterza, Bari, 2018.

Bonasegale Pittei, G. (1985), *In Chartis*, Cartiere Miliani, Fabriano.

Bordini, S. (2007), *Arte contemporanea e tecniche. Materiali, procedimenti, sperimentazioni*, Carocci, Roma.

Calvesi, M. (1968), *Teatro delle mostre*, Lerici Editore, Roma.

Carboni, M. (1994), *Enrico Castellani. Il minimo passaggio, la minima variazione*, Università degli Studi La Sapienza, Roma.

Castellani, E. (1960), *Continuità e nuovo*, in "Azimuth", EPI edizioni, Milano, n. 2.

Castellani, E. (1961), *Totalità nell'arte d'oggi*, in "ZERO", Düsseldorf, n. 3.

Castellani, E. (1976), *Quattro stampe in rilievo*, Edizioni Atelier Lafranca, Locarno.

Castellani, E. (1985), in Bonasegale Pittei G., *In Chartis*, Cartiere Miliani, Fabriano.

Castellani, E. (1994), in Carboni M., *Enrico Castellani. Il minimo passaggio, la minima variazione*, Università degli Studi La Sapienza, Roma.

Celant, G. (2001), *Enrico Castellani*, Fondazione Prada, Milano.

Chave, A. (1992), *Agnes Martin: Humility, the Beautiful Daughter....All of Her Ways Are Empty*, in Haskell B. (a cura di), *Agnes Martin*, Harry N. Abrams, Inc., New York.

Chave, A. (2004), *Agnes Martin: On and Off the Grid*, in *Agnes Martin: The Islands*, The University of Michigan Museum of Art, Ann Arbor.

Coen, V. (1999), *Enrico Castellani*, Mazzotta, Milano.

Corà, B. (2005), *Enrico Castellani. Variazioni sul metodo*, Museo Pushkin delle Belle Arti di Mosca, Mosca.

Corà, B. (2012), in Wirz R., Sardella F. (2012), *Enrico Castellani. Catalogo Ragionato. Tomo primo. Il percorso artistico, e Tomo secondo. Opere 1955 - 2005*, Skira, Milano.

Delehanty, S. (a cura di, 1973), *Agnes Martin*, Falcon Press, Philadelphia.

Dorfles, G. (1963), *Castellani*, Galleria dell'Ariete, Milano.

Dorfles, G., Battisti, E. (1964), *Castellani*, Galleria La Polena, Genova.

Fer, B. (2004), *The Infinite Line: Re-Making Art After Modernism*, Yale University Press, New Haven, London.

Glimcher, A. (2021), *Agnes Martin. Paintings, Writings, Remembrances*, Phaidon, New York.

Haskell, B. (1992) (a cura di), *Agnes Martin*, Harry N. Abrams, Inc., New York.

Joselit, D. (2021 [2003]), *American Art Since 1945*, Thames & Hudson, London, trad. it., *Arte Americana dal 1945*, Postmedia Books, Milano.

Judd, D. (1975 [1965]), *Specific Objects*, in *Donald Judd: Complete Writings, 1959-1975*, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax; New York University Press, New York.

Krauss, R. E. (1998 [1977]), *Passages in Modern Sculpture*, The Viking Press, New York, trad. it., *Passaggi. Storia della scultura da Rodin alla Land Art*, Bruno Mondadori, Milano.

Krauss, R. E. (2007 [1986]), *The originality of the avant-garde and other modernist myths*, MIT Press, Cambridge, trad. it., *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*, Fazi Editore, Roma.

Lonzi, C. (1964), *Castellani*, Galleria Notizie, Torino.

Lonzi, C. (1969), *Autoritratto*, De Donato Editore, Bari.

Mansoor, J. (2001), *Piero Manzoni: "We Want to Organicize Disintegration", "October"*, Vol. 95 (Inverno, 2001), MIT Press, Cambridge.

Mansoor, J. (2016), *Marshall Plan Modernism. Italian postwar abstraction and the beginnings of autonomia*, Duke University Press, Durham.

Martin, A. (1972), *The Untroubled Mind*, in Deleahanty S. (a cura di, 1973), *Agnes Martin*, Falcon Press, Philadelphia, pp. 17-27.

Martin, A. (1989), in Campbell S., *Interview with Agnes Martin*, 15 maggio 1989, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.

Menna, F. (2001 [1975]), *La linea analitica dell'arte moderna. Le figure e le icone*, Einaudi, Torino.

Quintavalle, A. C., Bonito Oliva, A. (1976), *Enrico Castellani*, Università di Parma, Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Parma.

Sardella, F. (a cura di, 2021), *Enrico Castellani. Scritti 1958-2012*, Abscondita, Milano.

Seitz, W. C. (a cura di, 1965), *The Responsive Eye*, The Museum of Modern Art, New York.

Shannon, C. E., Weaver, W. (1963), *The mathematical theory of communication*, University of Illinois Press, Champaign.

Solomon, A. R. (a cura di, 1968), *Young Italians*, Institute of Contemporary Art, Boston.

Trini, T. (2021), *Enrico Castellani. Le superfici e i fondamenti*, Loom Gallery, Milano.

Vergine, L. (1974), *Azimuth. Mostra documentaria*, Galleria Primo Piano, Roma.

Vetroq, M. E. (2011), *Castellani + Castellani*, Haunch of Venison, New York.

Wirz Castellani, L., Sardella, F. (2023), *Enrico Castellani. Catalogo Ragionato. Tomo terzo*, Skira, Milano.

Wirz, R., Sardella, F. (2012), *Enrico Castellani. Catalogo Ragionato. Tomo primo. Il percorso artistico, e Tomo secondo. Opere 1955 – 2005*, Skira, Milano.

Wolf, M. (2001), *Teorie delle comunicazioni di massa*, Bompiani, Milano.

Zevi, A. (1984), *Castellani*, Essegi Editrice, Ravenna.

Zevi, A. (2009), *Enrico Castellani*, Haunch of Venison, New York.

Zevi, A. (2015), *Arte in memoria 8*, Associazione culturale "arteinmemoria", Roma.

Abstract

L'articolo si propone di indagare alcune opere realizzate da Enrico Castellani all'inizio degli anni Settanta del secolo scorso. Alla luce delle elaborazioni teoriche partorite da Castellani negli anni Sessanta e durante i decenni successivi, l'articolo si prefigge l'obiettivo di rileggere in particolare due tipologie di articolazione formale eseguite tra il 1972 e il 1973, ovvero *Lavagna* e la serie *Topologema*, in cui sembra possibile rintracciare la genesi di un'inedita esigenza speculativa da parte dell'autore. Senza mai tralasciare il lavoro "classico" di Castellani, relativo alle sue celebri Superfici monocrome sensibilizzate da una punteggiatura di chiodi, e anzi sviluppando il discorso sempre mediante il necessario rimando all'opera canonica, le esplorazioni dell'artista compiute quasi negli stessi mesi su tela e ardesia manifestano un'investigazione delle opportunità formali fornite dagli elementi costitutivi della pittura. Punto, linea e superficie sono il fondamento della riflessione avviata da Castellani già alla fine degli anni Cinquanta, base a cui ora vengono aggiunte le coordinate della griglia, del decentramento e della trasparenza, valori che negli anni Settanta l'autore sembra voler ricodificare all'interno di una nuova ricerca tecnico-teorica. Giungendo fino all'osservazione dell'esito plastico di questa tendenza attraverso una scultura del 2015, lo scopo dell'articolo consiste nella registrazione di queste sperimentazioni proprio in quanto processi di collaudo e verifica dell'idea primaria dell'artista, confrontando i suoi lavori con quelli di altri artisti (come Agnes Martin) e i suoi scritti con i testi di critici internazionali – quali Lawrence Alloway, Rosalind Krauss, Anna Chave, Jaleh Mansoor, Briony Fer – che contemporaneamente, negli Stati Uniti e non solo, identificano simili percorsi.

PAROLE-CHIAVE: Castellani; griglia; astrazione; systemic; superficie

The aim of the article is to investigate some works produced by Enrico Castellani in the early 1970s. In the light of the theoretical elaborations conceived by Castellani in the 1960s and during the following decades, the article aims to reread in particular two types of formal articulation executed between 1972 and 1973, that is *Lavagna* and the *Topologema* series, in which it seems possible to trace the genesis of an unprecedented speculative need by the author. Without ever neglecting Castellani's 'classic' work, relating to his famous monochrome *Superfici* sensitised by a punctuation of nails, and indeed always developing the discourse through the necessary reference to the canonical work, the artist's explorations carried out almost in the same months on canvas and slate manifest an investigation of the formal opportunities provided by the constituent elements of painting. Point, line and surface are the foundation of the reflection started by Castellani already at the end of the 1950s, the basis to which are now added the coordinates of the grid, decentralisation and transparency, values that in the 1970s the artist seems to want to recode within a new technical-theoretical research. Reaching as far as the observation of the plastic outcome of this trend through a sculpture from 2015, the aim of the article is to record these experiments precisely as processes of testing and verifying the artist's primary idea, comparing his works with those of other artists (such as Agnes Martin) and his writings with the texts of international critics – such as Lawrence Alloway, Rosalind Krauss, Anna Chave, Jaleh Mansoor, Briony Fer – who simultaneously, in the United States but not only there, identify similar paths.

KEYWORDS: Castellani; grid; abstraction; systemic; surface.

michelegiuliano.cipolla@edu.unige.it

Copyright © 2024 The Author(s)

The text in this work is licensed under the Creative Commons BY-NC-SA License.

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0>