

GIOVANNA DALLA CHIESA

Gli artisti poggiano i loro occhi su di una realtà cui la gente comune non presta la minima attenzione. Nel loro sguardo, come in quello del poeta sta il riscatto di ciò che il mondo ignora o anche meglio, la vera e propria “creazione”.

Quel “vedere” è un “sorprendere” nelle zone opache della realtà, la scintilla di senso, il valore che somiglia a un nome nuovo dato alle cose, portate a una seconda nascita. Svelare aspetti nascosti della realtà è “portare alla luce”, o risvegliare il loro volto segreto.

Claudia Peill racconta che un giorno a Cosenza, siamo nel 2015, dopo una giornata di pioggia, il sole ha illuminato una di quelle botole, che chiamiamo comunemente tombini, da cui, quando ci capita di vederli, distogliamo immediatamente lo sguardo per l’abitudine a considerarli privi di qualsiasi valore. Questa tendenza dice quanto siamo disattenti a ciò che ci appare risibile, senza riflettere che sotto quegli sportelli, proprio come dentro il nostro corpo, passano le arterie in cui scorre la vita di un organismo.

Dunque un tombino, che si è messo a scintillare proprio sotto i suoi occhi, che le ha inviato un segno per sollecitarla ad “apprezzare” la sua misconosciuta missione, e invitarla, forse a raccontarcela in un altro linguaggio: quello dei segni.

Claudia Peill, si è sempre lasciata guidare dal desiderio di attraversare con lo sguardo la realtà, almeno da quando ha cominciato ad avvertire che la superficie pittorica, stendeva tra lei e il mondo un filtro isolante, mentre ciò che le interessava sperimentare era il proprio “esserci” – senza mai rappresentare se stessa – ma come soggetto capace di interagire indirettamente, di dialogare e intervenire, in forme e attitudini riflesse.

Gli aspetti fenomenici dell’ombra, della trasparenza, l’esigenza di cogliere il movimento nei suoi diversi aspetti, le soglie che il soggetto abita in modo larvale, nella labilità e indeterminatezza di confini senza peso, né spessore - e anzi con qualche capovolgimento - il lato diafano e mobile di ciò che ci appare, tutto questo apparteneva all’universo artistico di Claudia Peill - come si trattasse di una ripresa cinematografica, invece che di fotografia - prima che questa nuova esperienza avesse inizio.

Quel primo scatto a Cosenza che nel corso del tempo, attraverso viaggi in molte altre città del mondo, ha poi ampliato indefinitamente l’argomento, ha introdotto invece uno sguardo su un emblema fisso, che può essere declinato orizzontalmente, nella sua varietà, moltiplicando il modello in una modalità ipoteticamente infinita, relativa al costume, allo stile e persino al linguaggio, in cui popoli differenti si sono espressi.

Se prima la macchina fotografica assecondava i movimenti del corpo dell’autrice, spostandosi in continuazione per catturare le dinamiche transitorie in cui la realtà si manifestava - spesso sdoppiandosi nel proprio riflesso - ora lo scatto presuppone, invece, che il corpo sia immobile, centrato su una



figura, essa stessa con una centralità e limiti ben definiti, che non può slittare e sfuggire da nessuna parte, ma esibisce la propria superficie fatta di segni indecifrabili, di cui tutt'al più si può valutare la configurazione, nel rilievo di una porzione minima di spazio.

Eppure siamo davvero passati dal movimento alla stasi, dal transitorio al fisso? Cosa stava facendo l'autrice nel periodo precedente, se non introdursi nel flusso dell'esistenza attraverso la protesi di un secondo occhio, che le consentisse di insinuarsi tra le quinte degli avvenimenti, per testimoniare della propria vita, riflessa negli aspetti evanescenti di un divenire?

Poi, nelle modalità caratteristiche del suo fare, velatura dopo velatura, con strati di cera e di resina, come avvolgendo la "salma" dell'opera, avrebbe fasciato l'evento originario con il tempo del distacco, incapsulandolo nello spazio della coscienza dentro di sé, per destinarlo a rivivere nella durata di una cadenza enigmatica, capace di rievocare la vita.

Quando non erano sufficienti le velature, una lastra di plexiglass su cui veniva stesa altra pittura, chiudeva come una pietra tombale, l'insieme dei campioni prelevati dalla realtà e poi ricomposti, sigillandoli definitivamente dentro una cornice di ferro. Da questa sua nuova centralità Claudia Peill ci sta forse dicendo che bisogna avere il coraggio di spingersi oltre, ma dentro di sé.

Anche nel passaggio dalla dimensione mobile a quella fissa di una scrittura di segni, il complicato andirivieni di linee di cui sono pieni i chiusini è sì, immobilizzato e fissato, ma come nel passaggio dal suono a un codice scritto, il movimento è ugualmente evocato dal ritmo.

Che il linguaggio abbia una radice motoria, come lo stesso pensiero, è riconosciuto da numerosi grandi studiosi, in campo psichiatrico, filosofico e neurologico, come Daniel Stern, Carlo Sini e Oliver Sacks, tra gli altri.

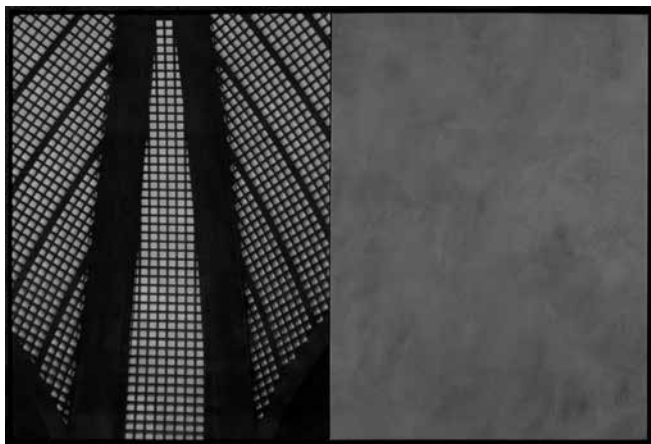
I segni si distribuiscono nello spazio in maniera molto articolata e complessa secondo vari livelli, con pause e movimenti che possono far pensare a una struttura musicale.

L'incontro con un linguaggio non solo sconosciuto, ma di fatto inconoscibile come quello esibito dal rilievo stampato in ghisa, o in altri metalli, sugli sportelli dei chiusini, ha avuto un effetto molto significativo; ha spiazzato, e poi rimesso in gioco e risvegliato, pur nel buio della coscienza, un'explorazione favorita dalla complessità di intrecci di cui la nostra percezione è capace, al di là degli antichi pregiudizi di una separazione, o privilegio, di alcuni sensi a discapito di altri.

Visivo, tattile e acustico sono tutt'altro che separati, si sovrappongono, invece, o si scambiano le parti, grazie a spinte ancestrali che sono già presenti – come è stato dimostrato – in un bambino di appena sei mesi, in grado di riconoscere senza prove visive, per via di pura intuizione, la forma appartenente a un oggetto assimilato solo attraverso il tatto, o di associare l'espressione di un viso a una voce ascoltata separatamente.

Del suo incontro con i tombini Claudia Peill ci dice "i tombini mi hanno inghiottita"; e anche: "l'acqua rifletteva in modo così abbagliante, che un semplice grigliato diventava un luminoso minareto".

L'accento allo sprofondamento e quello al minareto – luogo sacro, nei cui porticati come nella preghiera, s'incontra il ritmo indispensabile alla fusione tra il fedele e l'universo, tra la terra e il cielo – il richiamo alla bellezza, talora floreale, di certi disegni ad arabesco, su cui lo sguardo può fissarsi come



*Vertigine*, 2013. Acrilico su tela e base fotografica, cm 80 x 120

*Kontiki*, per *Matema*, Watertoren, Vlissingen 2001

su certi mandala, attestano fortemente la spinta a ricollocarsi al centro del proprio universo, lungo l'asse verticale – colonna vertebrale o *axis mundi* – che lo attraversa, e che è in grado di riassorbire le diverse spinte di energia sparse nel cosmo.

Così, come ci dice l'artista, il desiderio di svelamento di ciò che è segreto e invisibile, “il processo di trasformazione”, a cui la pratica artistica è destinata, finisce per coincidere con il “percorso di conoscenza” del proprio Sé - ovvero di un' autocoscienza - che presenta analogie con pratiche meditative del mondo orientale e medio-orientale.

Tutto si gioca qui nel piccolo spessore, che l'intensità dell'attitudine dilata sino a dissolvere la parete di materia che ci separa dal mondo e a far sì che superficie e profondità si fondano, per condensarsi in un'area, dove movimento e stasi coincidono, espandendo la nostra coscienza.

Senza voler entrare in questioni di carattere psicologico, è evidente che risolvendo il conflitto tra l'Io e il Mondo grazie alla creazione, l'opera d'arte è da sempre mediatrice tra due poli che la coscienza ordinaria avverte come divisi e opposti, con conseguenze che in caso di conflitto irrisolto, come capita di vedere ogni giorno nella vita comune, si traducono in violenza e catastrofe.

Come il “gioco” e la “gara”, anche l'arte appartiene alla medesima sfera rituale che ha origine nella “festa sacra”. È proprio lì che sia il tempo che lo spazio si pongono in una dimensione totalmente altra da quella ordinaria, al di fuori della “caducità del tempo comune” (J. Huizinga).

Secondo un “sentire” che è molto lontano da una volontà razionale, Claudia Peill con la straordinaria finezza di un lavoro soprattutto mentale – condotto con una pratica sofisticata che accuratamente accompagna ciò che la mente ha intuito - è arrivata all'apice di un'esperienza di radicamento che fa della centralità una nuova necessità per il suo sguardo, capace di penetrare nelle maglie di una coscienza unitaria, che da sempre è comunque al vertice degli stati contemplativi che sperimentiamo, quando ci immergiamo nella visione estetica.

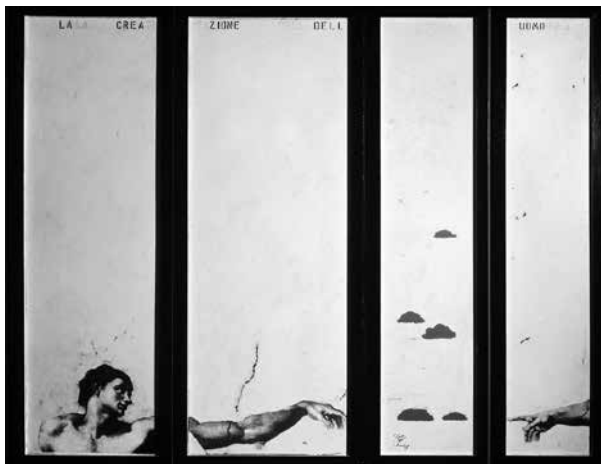
Ogni spettatore accorto e allenato “sente ciò che vede”. Solo dopo subentra un processo di elaborazione che dal vedere può tradursi in parole.

Lo stato in cui ci troviamo mentre sperimentiamo una forte emozione estetica è simile a quello descritto da Ferdinand von Schiller nelle *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo*: “noi ci troviamo nello stesso tempo nello stato della più profonda quiete e del massimo movimento, e nasce quella meravigliosa commozione, per la quale l'intelletto non ha concetto, né la lingua nome”.

L'analisi che sto svolgendo risponde al bisogno di risalire alle cause che determinano la ricerca dell'artista, al significato di azioni che nascono nella profondità del subconscio, dove le parti in gioco affondano in un sostrato che è sempre comune, non entra ancora nella questione dei modi e delle forme espressive – di quello che è destinato, cioè, a fare la differenza a livello qualitativo – che stabilisce il piano formale al cui interno si sviluppa la *poiesis* dell'artista, definendone anche la specificità.

Il miracolo cui si assiste appena ci si trova davanti a un'opera di Claudia Peill è l'immediatezza con cui la forza della tradizione moderna si accompagna alla attualità delle sue invenzioni, tanto da suggerire subito, per gli aspetti della sua elaborazione, i termini di “regia” e di “orchestrazione”.

Il rapporto fra presenza e assenza, fra pieni e vuoti, l'equivalenza fra le misure dei formati in verticale



Tano Festa, *La Creazione dell'Uomo*, 1964. Smalto e carta emulsionata su legno, cm 190 x 272

Mario Schifano, *Tempo moderno*, 1962. Smalto su tela, cm 180 x 181

e in orizzontale, la nitida scansione delle parti, l'equilibrio fra zone di opacità impenetrabili e fuggivevoli evanescenze, è il frutto, non solo di una felice predisposizione personale, ma di un calcolo quasi matematico fra esatti rapporti spaziali, cromatici e temporali secondo un "levare" e un "battere" che fanno pensare all'esperienza musicale, o a una forte disposizione naturale per le cadenze del ritmo. È proprio quest'ultima qualità a tenere insieme, armoniosamente, sequenze anche lunghe d'immagini, mantenendo loro quella dimensione vivente – un'espressione decisamente cinematografica – che è il connotato precipuo dell'arte. Inoltre, con una prassi singolare, l'artista svolge un intenso dialogo fra pittura e fotografia, manifestando con grande libertà la sua facoltà di "dipingere" con altri mezzi.

Gli intervalli di pittura monocroma posti tra una figura e l'altra tengono il posto, da un lato, del tronco di una colonna, o del piedistallo che isola, ponendo su di un altro piano la figura, dall'altro, lo stacco che ci consente di ripensarla e di apprenderla, dall'altro ancora, l'emozione con cui la riceviamo, o la commentiamo, in un'alternarsi costante di pieni e di vuoti, che come le pause di un discorso, il respiro trattenuto e poi lasciato fluire, accompagnano l'andare dell'autore e anche il nostro.

Oggi questo ritorno alla centralità, il suo sguardo a perpendicolo che scava la distanza e dilata la soglia visiva in una piccolissima porzione di spazio, insieme all'*habitus* più recente di stampare direttamente su tela, sembrano un riandare con altri strumenti, proprio all'esercizio prettamente pittorico, senza il quale come c'insegna l'apologo di Zeusi e Parrasio, di qualsiasi superficie si tratti, non esiste pittura.

Gli anni in cui Claudia Peill si è affacciata sulla scena artistica erano anni tra i più difficili, di disorientamento e disgregazione dei linguaggi, del sopravvento dell'economia di mercato sulla cultura, nonché di incerti panorami politici mondiali.

Le sue scelte, tuttavia, si sono dirette subito verso i maestri degli Anni Sessanta e Settanta, o anche prima ai capisaldi dell'avanguardia e alla grande stagione dell'"inaction painting" che si contrapponeva a quella dell'"action painting" di Pollock, De Kooning e Kline.

Ai maestri da lei citati, come Duchamp, Paolini, Blinky Palermo, potremmo aggiungere, senza timore di sbagliare, Rothko e Brice Marden, Schifano e Mauri, ma anche Festa, Tacchi e Mambor per le sapienti impaginazioni che evocano il politico, per lo splendore e l'aura di cui erano capaci di ammantare le loro scarne figure, senza mai rischiare di farne accademia o rigide bambole.

Attraverso i vuoti e le pause che scandiscono le composizioni di Claudia Peill, una pluralità di voci di sottofondo si fa presente da lontano, il respiro di una cultura, la varietà di un vissuto che ha molto assorbito, visto e ascoltato, che si accosta alle vestigia della grande tradizione classica di cui siamo ricchi, come alla civiltà industriale con i drammi che genera, una molteplicità di spunti presentati con una fattura esatta e rigorosa, che danno vita alla ricchezza polifonica di una grande opera.