

## L'IDEA DI PITTURA. C'È UN SOVRAPPIÙ CHE SI RICERCA

ROBERTO LAMBARELLI

Credo che l'essenza del lavoro di Claudia Peill si possa individuare, e quindi in qualche modo inscrivere, in una sorta di doppio tempo (o spirito) che è ravvisabile fin dalle prime fasi della sua attività, e cioè il tempo (o spirito) della ricerca intrapresa nelle sue primissime sperimentazioni e il tempo (o spirito) degli esordi espositivi. L'artista comincia ad esporre, infatti, nei primi anni Novanta, ma il suo percorso aveva già preso avvio nella seconda metà del decennio precedente, ossia in quella condizione del tutto particolare in cui la pittura, tornata a occupare un posto centrale negli interessi dei più giovani, riproponeva quasi automaticamente il principio della rappresentazione della realtà che sta alla base dell'arte occidentale.

Quando penso agli anni Ottanta e all'interesse preminente per la pittura, a dire il vero, mi riferisco in particolare alla prima metà del decennio, quando sembrava che si stesse riavvolgendo il nastro della storia nel recuperare le vecchie istituzioni dell'arte, tutte quelle che erano già state contestate dalle neo-avanguardie. E se è vero che la prima ricerca di Peill è avvenuta nella seconda metà di quel decennio, ovvero nel momento in cui si andavano raffreddando gli entusiasmi per l'uso dei mezzi pittorici (colore, segno, materia, etc.), qualcosa di questo ancora rimaneva. Del resto, la sua formazione accademica risaliva proprio a quel periodo.

Il fatto che l'impatto con la sfera pubblica – ossia gli esordi espositivi – avvenisse nei primi anni Novanta, in un contesto del tutto mutato rispetto a qualche anno prima, lascerebbe spazio a una riflessione di carattere storico, se non fosse che fu proprio quello il momento in cui iniziò a farsi spazio l'idea che la storia non avesse più alcun valore, che non fosse cioè più in grado di fornire gli strumenti per interpretare il presente, e tantomeno per traguardare il futuro.

Tutto sommato, gli anni Ottanta erano trascorsi abbastanza in fretta, in quell'aprirsi del nuovo decennio era emerso un gran desiderio di mettersi alle spalle e sembrò che si potesse fare facilmente, bastava negare la tradizione, quella che ci avevano insegnato a riconoscere nel passaggio di generazione-in-generazione, guardando soltanto all'immanenza del presente.

Ma questo processo era congeniale a Claudia Peill? Una delle sue primissime mostre, quella che qui consideriamo come la sua prima personale (perché in realtà, come vedremo, ci sono altri due eventi che la precedettero), si tenne allo Studio Aperto (1994), un luogo che oggi definiremmo un *artist-run space*, un'indicazione che già da sola indica con quale tempismo si annunciavano molti temi ancora attuali.

In quel momento, e in quella particolare circostanza, si evidenziava una logica che metteva al centro del nuovo sistema la funzione *pubblica* dell'evento espositivo. Era il segno più evidente del superamento di ciò che maggiormente aveva caratterizzato il decennio precedente, dove la mostra era accessoria rispetto al momento creativo che avveniva nel *privato* dello studio.





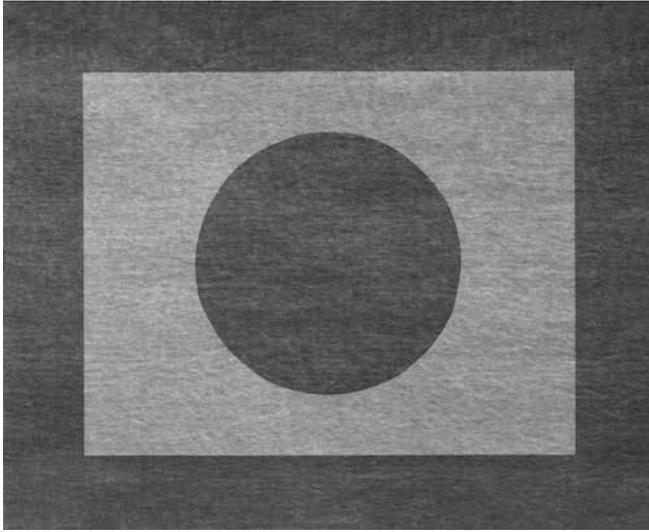
A confermare tale tendenza c'è il testo di Luca Beatrice e Cristiana Perrella, chiamati a scrivere per il catalogo di quella personale. Vi si rintraccia la volontà di creare una sorta di *ambiente pubblico*, tale da indurre a collocare la mostra nell'ambito dei fatti della cronaca. Il testo ha per titolo, non a caso, *Cosa succede in città*, ed è costituito proprio dalla raccolta di una quindicina di notizie «tratte da "Il Manifesto", quotidiano comunista di martedì 13 aprile 1994»<sup>1</sup>. Ecco la prima: «Ultime notizie dal cyberspazio. Questa volta non sono buone. L'episodio in questione è accaduto nello stato del Massachusetts, quando la polizia di Chelmsford ha fatto irruzione in casa di John Rex, uno studente di 23 anni che "gestiva" una casella di posta elettronica ribattezzata "l'obitorio"»<sup>2</sup>; eccone un'altra: «Fauna d'arte in bilico tra una galleria e una rivista di moda. Conquistata dai piaceri dell'età elettronica. La cravatta regimental riscoperta come reazione al jeans stracciato del decennio precedente. La musica trasformata in colonna sonora. Pittori arrivisti e marchettari»<sup>3</sup>, e poco dopo «Uomini soli. I centri di prima accoglienza milanesi sono stati pensati per loro. Per motivi diversi poi questi "uomini soli" sono per la gran parte marocchini delle regioni di Beni Mellal e di Casablanca. Verrebbe da pensare a un'unica tipologia di "immigrato". Ma così non è: ciascuno ha una storia diversa, in quei container tutti uguali sono stipati bisogni differenti»<sup>4</sup> e infine: «E poi? Dietro le turbolenze culturali scatenate da nazionalismi e localismi vari, l'ipocrisia strisciante, la mancanza di curiosità da parte del pubblico, il persistente paternalismo degli addetti ai lavori e il più sordo menefreghismo dell'industria musicale hanno contribuito di fatto a disegnare un nuovo scenario. Disillusorio al massimo»<sup>5</sup>. La selezione si conclude con un: «Dedicato a Claudia Peill, artista metropolitana brava, diversa, coraggiosa e orgogliosa»<sup>6</sup>.

È sufficiente questo stralcio a raccontare il clima del momento, la polemica implicita nei confronti di certo edonismo del periodo precedente e verso i suoi rappresentanti pittori, e al contempo le connessioni strette con il presente e con certo *nuovo* impegno su questioni calde, ovvero migranti, soggettività, cyberspace e conseguente scena globale.

In quell'occasione Claudia Peill presenta una serie di lavori che si inseriscono adeguatamente in quel clima rinnovato. Ma prima di dire delle opere, che di fatto hanno rappresentato l'inizio di una ricerca condotta poi per parecchi anni, vale la pena ricordare almeno due episodi avvenuti l'anno precedente. Il primo era un intervento sul Lungotevere Michelangelo, e precisamente sul ponte della metropolitana che scavalca il fiume: sui grandi vetri che delimitano i binari, l'artista fissa le sue tavole di paraffina inglobando in un'unica opera i segni dei primi writers di periferia e i segnali urbani che si intravedono attraverso i vetri.

Il senso di questo lavoro è legato all'uso di una certa gestualità segnica, ma anche al gioco delle trasparenze e delle sovrapposizioni tra manufatto e realtà urbana circostante. Una particolare suggestione derivava sicuramente anche dal fatto che in quel luogo campeggiavano cartelli con la scritta "divieto d'affissione" e "pericolo di morte", il che sottolineava ulteriormente l'intenzionalità (oppositiva) di relazionarsi alla realtà.

Il secondo episodio riguarda la partecipazione al progetto *4 tempi*, allo Studio Stefania Miscetti, con Orsi, Colazzo e Canevari. Nello statement della mostra si trova conferma di quella temperie, prima fra tutti la teorizzata centralità dell'evento espositivo: «4 Tempi nasce dalla consapevolezza di



come e quanto una mostra personale per non pochi versi fornisca una visione sì completa, anche a tutto tondo, ma al tempo stesso in qualche modo “ferma” del lavoro dell’artista”. Peraltro la volontà di liberare il significato dell’opera da ogni altro vincolo che non sia quello strettamente legato all’accadimento si realizza: «annientando tutto quanto quello che di idee, di desideri, anche di pulsioni, interviene realmente nella formulazione ed esemplificazione fattuale del lavoro». Ribadendo l’importanza della sua essenza pubblica «4 Tempi vuole rispondere ad una idea di possibilità di socializzazione del lavoro o, meglio, delle idee e dei metodi che lo governano in una dimensione di diversa espansione», e intende interpretare il lavoro come «un’ipotesi di nuova formulazione e rapporto con il circostante, vale a dire che le azioni dei singoli artisti cercano da una parte di “donare” un che di nuovo all’osservatore, dall’altra di “rubare” dal circostante spunti, fermenti, idee, che possano consentire a quei materiali di organizzarsi al di là dell’evento volutamente estemporaneo»<sup>7</sup>.

Il lavoro di Peill per *4 tempi* era costituito da un’unica lunga striscia realizzata con oltre trecento tavolette di cera disposte una dopo l’altra a perimetrare l’intero spazio espositivo, sovrapposte a una linea grigia omogenea in modo da formare una fascia di colore cangiante, una sorta di percorso, di *via* – così la definisce l’artista – che il visitatore doveva seguire mentre si svolgeva l’azione di un’attrice (Claudia Frisone) la cui voce recitante di sovrapponeva a una base registrata di brani tratti da «Le sirene di Ulisse» di Joyce, nell’adattamento teatrale di Enrico Frattaroli.

Centrale negli interessi di Peill era la costruzione di un ambiente all’interno del quale poter cogliere, come ha ricordato recentemente: «il senso dei diversi segni e segnali che si sovrappongono e interferiscono tra loro».

In entrambi i casi indicati, c’è la volontà di portare la sua ricerca pittorica fuori dallo studio, di attualizzarla e condividerla con lo spettatore in una sorta di *environment* multisensoriale. Esperienze importanti che problematizzano la sua natura di artista visiva, come si può facilmente dedurre dalla mostra che farà di lì a poco allo Studio Aperto che, come accennato, apre la strada alla ricerca degli anni seguenti. Per la prima volta l’artista utilizza qui il mezzo fotografico come base per realizzare le opere. Ampie stampe fotografiche sulle quali sovrappone strati di paraffina che lasciano trasparire sullo sfondo immagini tratte dalle strade della città.

La novità sta dunque in questo ausilio della fotografia, che Peill non abbandonerà più. L’altro elemento di novità, seppure consequenziale al lavoro precedente, sta nel fatto che ogni singola opera è composta da diversi riquadri contornati da cornici in ferro che contribuiscono a scomporre e ricomporre le immagini in un’unica forma.

Rispetto alla partecipazione a *4 tempi*, c’è da aggiungere che il lavoro era posto sotto l’egida di una frase tratta dal libro *Che ci faccio qui* di quel grande viaggiatore che fu Bruce Chatwin, segni e segnali «sono lì da tempo memorabile, ma visibili soltanto a chi ha occhi per vedere». Si fondono e si sovrappongono così, nell’immaginario di Peill, il viaggio, l’esperienza, la presenza, lo sguardo ma anche la rivelazione e l’universale.

Con queste caratteristiche, Claudia entra a far parte del susseguirsi degli eventi che ci portano fino alle soglie dell’oggi. La sua opera, però, non è soltanto un fatto che accade nel presente, perché,



Claudia Frisone per Claudia Peill, *Quattro tempi*,  
Galleria Stefania Miscetti, Roma 1993

*Quattro tempi*, Galleria Stefania Miscetti, Roma 1993

rimanendo fondamentalmente un'artista visiva, non può usare la forma senza considerarne il suo deposito significativo.

Così, se da un lato, attraverso la fotografia, fa i conti con la rappresentazione della realtà, dall'altro si intrattiene con qualcosa che potrebbe essere paragonabile all'*immemorabile* chatwiniano, qualcosa che richiama una dimensione senza tempo, senza confluire con il presente, con l'intento piuttosto di sublimarlo.

Tale processo avviene nell'atto percettivo di chi fruisce le opere. In una breve nota di allora alla mostra presso Spazio Aperto, Daniela De Dominicis aveva scritto: «[...] questi segni ispirati all'iconografia urbana, sono in realtà sfocati, resi ancor più evanescenti dalla spessa sostanza dietro la quale si celano. Una maggiore vicinanza all'opera non aiuta, anzi rende tutto più confuso e difficilmente percepibile. Ed è proprio questo sforzo percettivo, la necessità di un guardare attento al di là della superficie, ad interessare l'artista. Gli strati di paraffina allontanano infatti l'immagine e la sua percezione avviene gradualmente, con un tempo di lettura prolungato: a crearla, in un certo senso, è direttamente lo spettatore»<sup>8</sup>.

Questo affievolimento della percezione, che riduce l'importanza dello sguardo lasciando il campo ad altri sensi e ad altre sensibilità, ha parecchi precedenti. Per fare soltanto un paio di esempi, seppure molto diversi nelle loro intenzionalità, ma omogenei per la contemporanea appartenenza alla scena romana, pensiamo alle *velature* che Franco Angeli utilizzava per sfocare l'immagine, con l'effetto di fare emergere il loro valore simbolico; oppure pensiamo ai *filtri* di Francesco Lo Savio, la cui funzione era di accentuare la dinamica percettiva in relazione alla luce. Ecco, gli strati di cera di Peill funzionano come *velature* e/o come *filtri* per mostrare altro a *chi ha occhi per vedere*.

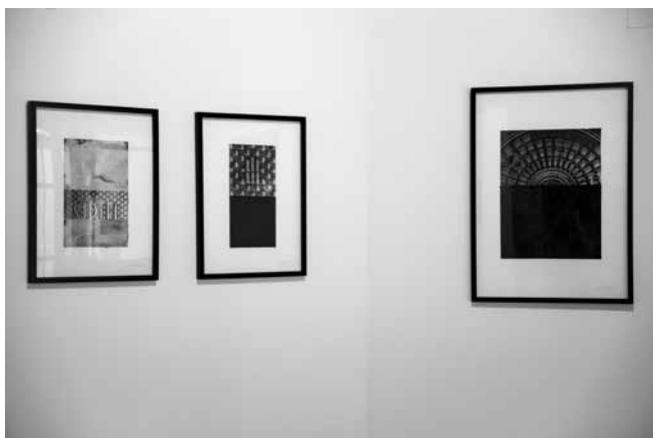
Le opere raccolte in questo libro, prodotte negli ultimi cinque anni, pur utilizzando la stessa metodica, si presentano in modo differente. L'artista ricorda che la serie «si è sviluppata intorno all'osservazione e alla elaborazione di ordinari *chiusini*»<sup>9</sup> che ha fotografato e fatto stampare su ampie carte e tele utilizzate poi per comporre i quadri. Un metodo simile a quello adottato in passato, quando le fotografie catturavano la realtà di tutti i giorni, ma ciò che differenzia questa serie è che lo sguardo non si muove più in un giro d'orizzonte ma si rivolge verso il basso, attento a quegli oggetti variamente operati che spesso calpestiamo inavvertitamente. Ma c'è anche un'altra differenza significativa. Se in precedenza Peill partiva dalle fotografie, scomposte e ricomposte in vari riquadri, e vi stendeva sopra degli strati di paraffina, poi sostituita con la resina, qui l'operazione è *assoluta*, non più *velature* o *filtri*, l'immagine si dà nel suo apparente candore. Nei fatti, però, la realtà registrata dallo scatto fotografico è presa nel gioco del micro e del macro che, producendo un meccanismo astrattivo, genera di fatto quel medesimo effetto di sollecitazione dello spettatore.

I lavori di questi ultimi anni sono in prevalenza dittici formati da due moduli della stessa dimensione, al modulo fotografico è affiancato uno dipinto. Quello che in precedenza era sovrapposto e cadeva sotto un unico colpo d'occhio, ora è separato e necessita di uno *sguardo strabico*, che per cogliere il senso dell'opera deve concentrarsi nello spazio e dilatarsi nel tempo, richiedendo un impegno allo spettatore.

Non molto tempo fa, ne sono stati esposti alcuni da CollAge, lo spazio di Matteo Boetti a Todi,



Segni, Funghi, Analisi, & Foto trappole. CollAge, Todi 2022



Segni, Funghi, Analisi, & Foto trappole. CollAge, Todi 2022

1-6. Luca Beatrice & Cristiana Perrella, "Cosa succede in città", in *Claudia Peill*, catalogo della mostra, Spazio Aperto, Roma, 1994

7. Orsi / Colazzo / Peill / Canevari / 4 tempi, Studio Stefania Miscetti, Roma, Febbraio 1993

8. Daniela De Dominicis, *Claudia Peill*, in «Artel», 1-15 Giugno 1994

9. Dichiarazione raccolta parlando con l'artista, Roma, 2023

10. *Segni, Funghi, Analisi & Foto trappole (Battaglia, Garaffa, Paltrinieri, Peill)*, mostra a cura di Matteo Boetti, testo critico di Roberto Lambarelli, CollAge, Todi, 7 Maggio - 10 Luglio 2022

11. Mario de Candia, *Peill Opere schermo*, *La Repubblica / Trovaroma*, 28 aprile 1994

in un progetto giocato sul confronto tra autori di generazioni differenti. Le opere di Peill erano poste a fianco di quelle di due giovani artiste (Elisa Garrafa e Alice Paltrinieri) e messe in rapporto con quelle di un artista *storico* (Carlo Battaglia). Una procedura che si basava evidentemente su un principio di continuità, che se non richiama la tradizione nel senso prima evocato, certamente cerca una connessione tra creazioni differite nel tempo.

Come ho sottolineato nel testo che accompagnava la mostra<sup>10</sup>, Battaglia si era sempre mantenuto avulso dal contesto in cui operava, non solo perché dichiarava apertamente l'insofferenza a essere ricondotto alle tendenze in voga, ma soprattutto per il suo piglio da erudito che lo portava ad assumere, almeno apparentemente, un atteggiamento distaccato dalle cose del mondo. Era un punto di partenza, un pretesto per dire che Claudia Peill, al contrario, si era sempre voluta muovere dentro la fragranza dell'attualità. Nei lavori degli esordi, e per diversi anni a seguire, il suo confrontarsi con l'intorno le aveva permesso di respingere quel modo di intendere la pittura come fine che era tornato a diffondersi negli anni Ottanta. In questo si coglieva la fragranza del suo lavoro, in quell'attenzione che invadeva il campo visivo stabilendo una diretta relazione tra opera e spettatore, tra arte e realtà.

Nell'occasione di questo libro, però, riflettendo ulteriormente sul lavoro di questi anni, sento di dover rivedere parzialmente quel giudizio, soprattutto volendo prendere in considerazione questa ricerca dentro un orizzonte retrospettivo.

Le componenti del suo lavoro si sono certamente mantenute costanti, l'uso della fotografia, le stratificazioni, i segni e i segnali. Ma se in precedenza erano stati interessati da una sorta di *mondanizzazione*, ora emerge invece un senso di astrattezza tanto nel dettaglio fotografico, preso in quel gioco di cui parlavo tra ripresa ravvicinata e riproduzione ingrandita, quanto nelle stesure pittoriche. Un riaccendersi di interessi per la pittura che Mario De Candia aveva ravvisato presto, ma che ora mi pare ancora più calzante: «Il lavoro di Claudia Peill [...] si contraddistingue per un carattere di specificità analitica che, pur senza rinunciare alla pratica della pittura, può essere messo in relazione con alcune delle più forti tensioni che hanno animato la ricerca dell'arte contemporanea italiana a partire dagli anni Sessanta. Non pedissequa, tutt'altro che mimetica o copiativa rispetto a quelle, la pittura della Peill sembra esserne una delle possibili naturali conseguenze evolutive»<sup>11</sup>.

Comunque, rimane costante il coinvolgimento percettivo che Peill richiede allo spettatore, sia che venga provocato attraverso l'uso di velature, filtri e sovrapposizioni, sia che venga stimolato dalla fissità astratta dei dettagli fotografici e delle stesure di colore.

Eppure, se qualcosa è cambiato, va ricercato nella sua postura di fronte alla realtà: quel suo essere *artista metropolitana* che con sfrontatezza trasgrediva il "Divieto d'affissione" e ora ci invita cortesemente a «Non calpestore».