



ANDREA MIRABILE

«Fare il vuoto»: Enrico Castellani tra scrittura e ineffabile

Painter and sculptor Enrico Castellani (1930-2017) was also the author of a few but relevant theoretical writings. Recently, Federico Sardella edited an anthology of Castellani's texts that often revolved around the idea of 'silence', which the artist considered the only valid attitude toward his creations. For the most part, Castellani's paintings are monochromes punctuated by estro-flections and intro-flections: only light modulates enigmatic surfaces and is the main protagonist of austere canvases. Like his mentor Lucio Fontana and his friend Piero Manzoni, Castellani poked fun at critics, who engaged in abstruse and often mystical readings of his works. He considered his production as the embodiment of 'emptiness', which defied interpretation. Nevertheless, Castellani too indulged in writing brief commentaries, occasionally with religious overtones, about his paintings and sculptures. Paradoxically, the artist both questioned the effectiveness of words for interpreting images and used writing to promote and interpret his activity. The same aporia resurfaces in several other post-war abstract and conceptual artists, who simultaneously strived to separate verbal and visual and used words for promoting their works in the complex dynamics of the modern art world.

Castellani (Castelmassa, 1930 - Celleno, 2017) è un artista che, fin dai suoi esordi negli anni Cinquanta, suscita un numero considerevole di letture variegata, spesso contrastanti. A prima vista, si direbbe che l'eleganza dei lavori del pittore, dove sequenze di rilievi e contro-rilievi vengono modulate dalla luce, e cambiano a seconda delle ore del giorno e dei punti di osservazione, non lasci molto spazio alla verve, ermeneutica e narrativa, dei critici. Salvo alcune eccezioni, si tratta di monocromi severi, ritmati da estro e introflessioni (prodotte all'inizio da nocchie e poi invariabilmente da chiodi, posizionati sui due lati della tela, spinta in alternanza verso l'esterno e l'interno) sempre apparentemente simili e in realtà sempre diverse, il più delle volte organizzate in geometrie rettilinee, griglie regolari con variazioni minime. Eppure, al rigore silenzioso di tali opere, al loro parco contrappunto chiaroscura-

le, si accompagna un'abbondanza piuttosto verbosa di analisi critiche. Fra queste, una ricorre con frequenza: le 'Superfici' del castelmassese sarebbero inviti alla contemplazione, coadiuvanti di una non meglio specificata spiritualità, laiche vie d'accesso al misticismo. Alcune rare interviste e l'antologia degli *Scritti 1958-2012*, a cura di Federico Sardella, insieme confermano e negano tale ipotesi interpretativa.

Sebbene molto discreto, e noto per la sua tendenza alla riservatezza e al silenzio – che in un appunto del 1963 viene apprezzato «come una resistenza passiva contro la volgarità ed una maniera di reagire alla malafede ed all'ignoranza» (Castellani, 2021, p. 37) – Castellani è, oltre che artista, autore di una relativamente ridotta ma influente serie di testi teorici, nei quali emerge una formazione intellettuale cosmopolita, data anche dagli studi di architettura condotti in Belgio e più generalmente dai numerosi contatti con l'Europa settentrionale (Paesi Bassi e Germania in testa) fin dagli anni giovanili.¹ Sovente, il pittore e alcuni dei critici che si interessano alla sua attività, sostengono l'inefficacia della scrittura e in genere del linguaggio verbale nei confronti di opere qualificate da Castellani, in un testo redatto in occasione della mostra *Lo spazio dell'immagine* (1967), come «superfici monocrome [...] un succedersi di punti in rilievo e di punti in depressione, di poli negativi e positivi», scaturiti da «minimi interventi operativi», per cui, come nella «realtà», si ha «sempre un dritto e un rovescio che combaciando si negano a vicenda» (ivi, p. 57). Castellani si dichiara, in diversi momenti, inadatto alla scrittura: «la scrittura», confessa in una lettera del 1998 a Parmiggiani, «richiede disciplina e fiato e consuetudine che io non ho» (ivi, p. 103). In modo speculare, in un colloquio con Corà pubblicato su «Alfabeta 2» nel 2011, l'artista rievoca gli inizi del suo percorso, e ricorda il desiderio che nel suo lavoro non vi fosse «nulla da leggere»:

Il lavoro che ho iniziato a fare l'ho fatto per un'esigenza di svecchiamento [...]. Pensavo che ogni elemento composto su una superficie desse adito a delle letture che possono anche non essere quelle volute, cioè a delle interpretazioni non aderenti a quello che uno vuol fare; io volevo che non ci fosse nulla da leggere [...]. Allora pensai di intervenire sulla superficie operando dei rilievi per sensibilizzarla, ma lasciandola tutto sommato abbastanza intatta [...]. Di lì è nato il modo di fare e il tipo di lavoro che tuttora realizzo (in Corà, 2011, p. 25, corsivi miei).

¹ Il 'silenzio' è un topos nella ricezione di Castellani. Un esempio della mitografia sull'artista è lo scritto di Sofri (1998), dove spiccano affermazioni quali: «il silenzio è il tratto saliente del suo stesso aspetto fisico: Castellani ha un viso e un corpo silenziosi [...] il silenzio, l'appartatezza solitaria del lavoro [...] rispetto e amore per il tempo lento e tenace e per il silenzio [...] più che mai, il silenzio» (pagine non numerate).

Eppure ricordando l'amicizia con Piero Manzoni, appunto agli albori della propria carriera, Castellani individua un elemento di profonda sintonia con l'amico – al di là delle differenze caratteriali e di poetica – nel comune «progetto che l'arte fosse una continua riflessione sull'arte, un'interrogazione senza fine sul suo stesso concetto» (in Zevi, 2001, p. 45). Difficile concepire una tale riflessione senza il corollario della lettura interpretativa delle opere, comprese le proprie, ed eventualmente della scrittura quale mezzo per approfondire l'interpretazione, e l'autointerpretazione. Insomma, negli scritti e nelle interviste è Castellani stesso,

programmaticamente ostile a letture ed analisi critiche, a leggere, ovvero a farsi sottile seppur discreto commentatore e interprete, del proprio agire, teso alla produzione di un'arte fruibile, con lentezza, senza la comoda stasi della museificazione e mercificazione borghese, quindi «non in senso consumistico» ma «percettivo-attivante» (Castellani, 2021, p. 27). Questa ultima coppia di aggettivi va intesa non solo in chiave visiva, ottica, ma anche, potremmo dire, psicologica, dal momento che l'artista rivendica la natura prima di tutto mentale della fruizione delle proprie opere: «lo spazio di riferimento di un'opera d'arte è lo spazio mentale dell'osservatore», perché l'arte si trova «dietro il quadro e non davanti», con modalità diverse a seconda della sensibilità e preparazione culturale di chi le si avvicina (ivi, pp. 60, 141). Come sottolinea Bonito Oliva, si dovrebbe considerare il castelmassese non esclusivamente in quanto creatore ma anche «pensatore di forme» (Bonito Oliva, 2006, p. 20).



Fig. 1 Enrico Castellani, *La prova*, 1999, acrilico su tela, 250 x 155 cm. Collezione privata, photo courtesy ©Fondazione Enrico Castellani

In tal senso, Castellani può essere associato a quella linea di artisti del secondo dopoguerra attivi anche in ambito teorico – penso in particolare a Barnett Newman e Ad Reinhardt – che se da un lato avvallano l'indipendenza dell'arte visiva rispetto al linguaggio verbale, fino a propugnare il silenzio quale valida risposta di fronte all'esperienza estetica, dall'altro non esitano a ricorrere alla scrittura e alla parola, per precisare i lineamenti della propria attività.² Si assiste insomma ad una fertile contraddizione, che soprattutto Didi-Huberman analizza tracciando un'archeologia del «silence» quale sopravvivenza, anche nella più radicale avanguardia degli ultimi decenni del Novecento, degli elementi culturali tuttora attivi nella fruizione delle arti, per cui le «singularité formelles» dell'astrazione novecentesca non si sottraggono ai «paradigmes anthropologiques» di durata millenaria, ad esempio quello delle «ostensions d'images»: anche l'artista e lo spettatore più laico viene influenzato, inconsciamente o inconsciamente, dall'aura di una misteriosa – forse ineffabile – «présence Autre» (Didi-Huberman, 2000, pp. 235-239).³

Tali aporie punteggiano *Continuità e nuovo*, intervento apparso nel 1960 sul secondo e ultimo numero di *Azimuth*, fondata e diretta da Castellani con Manzoni, dove il castelmassese auspica l'avvento di «un'arte in cui l'opera precisa ed essenziale sia il germe della *conquista spirituale* [...] attraverso il possesso di un'entità elementare, linea, ritmo indefinitamente ripetibile, superficie monocroma», elementi necessari, «per dare alle opere stesse concretezza di infinito», in modo tale da, «subire la coniugazione del tempo, sola dimensione concepibile, metro e giustificazione della nostra *esigenza spirituale*» (Castellani, 2021, p. 25, corsivi miei).⁴ Esigenze

² In Enrico Castellani, Dan Flavin, Donald Judd, Günther Uecker, Zevi confronta le carriere di Newman, Reinhardt, Rothko, con quelle di artisti vicini dal punto di vista estetico e generazionale a Castellani, come Flavin e Judd, giunti al successo rapidamente. Secondo Zevi, una delle ragioni di tale riconoscimento risiede nel fatto che questi autori si dimostrano particolarmente attivi anche in campo teorico, non da ultimo in quanto critici e sostenitori della propria opera.

³ Sulla continuità fra una concezione culturale delle immagini e la loro più recente evoluzione, secolare e museale, in quanto 'opere d'arte', rinvio alla grande indagine, storica e antropologica, di Belting, in particolare in *Bild und Kult*. Anche Freedberg, in *The Power of Images*, riflette sul fatto che: «Even if we ignored or played down the evidence of responses to images in which lifelike powers seem to be condensed, and even if we no longer perceived the consequences of this phenomenon in our own responses, we would still have to take into account the burden of the past in shaping them» (Freedberg, 1989, p. 74).

⁴ All'inizio di *Libera dimensione*, apparso nel secondo numero di 'Azimuth', Manzoni si fa beffe della pittura tradizionale, convenzionalmente intesa come figurativa, quella che si sforza di «alludere, esprimere, rappresentare», bollandola come una inutile «ginnastica». L'artista quindi chiosa: «non bisogna dir nulla:

di questo tipo sembrano confermate anche da scritti di natura privata. Ad esempio in un appunto del 1967, *Le Litanie*, Castellani cita alcuni titoli mariani provenienti dalle *Litaniae Lauretanae Beatae Mariae Virginis*, la cui diffusione, irradiatasi dalla Santa Casa di Loreto, si situa nella prima metà del sedicesimo secolo: «rosa mistica / turris davidica / Janua [sic] coeli / turris eburnea / turris aurea / phoederis arca / refugium peccatorum / salus infirmorum» (ivi, p. 67). L'autore argomenta che il valore «poetico e filosofico» di tali formule risiede «nel gran numero di attributi allo stesso concetto od entità: variazioni su di un tema» (*ibidem*). Sembra che il pittore rilevi qui un'analogia rispetto al proprio modo di operare, e la sensazione pare confermata da quanto si legge subito dopo l'elenco degli epiteti mariani. La riflessione teorica prosegue stabilendo un paragone, e un'associazione, tra lo zen e il cattolicesimo. Se il primo termine costituisce nel dopoguerra una moda per molti artisti d'avanguardia, sia in Europa che in America, meno frequente è l'interesse verso il secondo (con eccezioni, e fatte salve contestazioni e parodie, nelle quali peraltro il dato religioso risulta inestricabile da quello sociale e politico). Ancora meno diffusa una sovrapposizione sincretica fra i due:

Lo zen è la contemplazione dell'assoluto attraverso il nulla - nella religione cattolica lo stesso fine è ricercato attraverso il tutto - È forse più difficile fare il vuoto [...] ma i due procedimenti sono altrettanto validi: l'insieme dei colori dello spettro produce la luce bianca cioè il non colore; avete mai udito il rumore bianco? È un brusio, molto simile al silenzio. (*ibidem*)

Proseguendo la propria argomentazione, Castellani elogia l'abbondanza di attributi che hanno l'obiettivo di rendere preciso e percepibile un concetto, evidenzia la differenza fra le due «poetiche» o «metodi d'indagine», accomunati tuttavia dalla poesia in quanto ricerca della conoscenza. Infine l'autore conclude il testo con delle frasi enigmatiche, nelle quali la messe degli attributi impiegati per precisare un concetto viene collegata alla nascita di una «civiltà tecnicistica», quest'ultima essendo forse «la scoria, il sottoprodotto di un affinamento spirituale», infine chiedendosi: «ma questo assolto [sic] in che cosa consiste?» (*ibidem*).

essere soltanto; [...] non c'è nulla da dire: c'è solo da essere, c'è solo da vivere». Come in Castellani, si nota il paradosso, la preterizione, di un'arte che programmaticamente sospende, allontana, rifiuta il linguaggio verbale, la critica, la scrittura, e tuttavia esprime tale rifiuto attraverso la parola, inevitabile per illuminare un'esperienza estetica più mentale che visiva. In Manzoni, il ricorso alla scrittura fa parte anche delle strategie di autopromozione (il testo è disponibile in Manzoni, 2013, pp. 34-38). Talvolta, questa aporia viene fatta esplodere in chiave di provocazione neodadaista: nel 1960, Manzoni e Castellani firmano il Manifesto contro niente per l'esposizione internazionale di niente.

È probabile che «assolto» sia un refuso per ‘assoluto’. Ad ogni modo, anche anni prima di tale scritto, risulta interessante come i commentatori più raffinati paiano avere meno dubbi e cautele dell’artista rispetto ai modi in cui definire tale assoluto, se non altro in relazione alle opere di Castellani. Sulla scia di Mondrian e Manzoni, a fianco di Andre, Judd, Ryman e molti altri che, in compagnia del castelmassese, vengono abbastanza frettolosamente raggruppati sotto l’ombrello del Minimalismo, la scelta del monocromo, l’assenza di cornice, la progressione seriale degli oggetti e delle rientranze, la loro organizzazione in griglie pare suggerire la possibilità di cogliere l’infinito nel finito. A ciò si associa un atteggiamento di raccoglimento meditativo, se non di contemplazione mistica.⁵ In questo senso, uno dei più noti interventi critici viene firmato da Lonzi, che scrivendo dell’artista nel 1964 sostiene: «le superfici, nelle configurazioni assunte, possono favorire l’impressione di ipotetici oggetti di culto per una religiosità moderna, ma [...] preferiamo sentirli nella loro indeterminatezza di “luoghi ideali di contemplazione”» (in Zevi, 1984, p. 120). Da parte sua Calvesi, descrivendo i lavori degli artisti alla Biennale di Venezia del 1964, fra i quali Castellani, riprende l’analisi lonziana quando si sofferma sulle «enigmatiche vibrazioni luminose delle superfici trapunte, le turgide e silenziose incurvature che inglobano lo spazio a cui si piegano», e nota che esse «sembrano registrare un momento, quasi magico, di interiore concentrazione, per cui si è anche potuto definirle “luoghi di contemplazione”» (ivi, p. 124). Nel 1966, Volpi individua nelle «tessiture segniche» di Tobey e nei «velari luminosi» di Rothko, i preliminari della «condizione

⁵ Sulla griglia – «grid» – quale iconografia centrale nel corso del ventesimo secolo, invito al saggio di Krauss, *Grids*, pubblicato sulla rivista ‘October’ nel 1979. Krauss traccia una genealogia della griglia come strumento ambivalente, cui da un lato si fa ricorso per propugnare l’autotelica dell’opera d’arte pittorica, in quanto organismo visivo, materiale, chiuso in sé, antimimetico, non narrativo, al di là del linguaggio verbale («within-the-frame attitude»); dall’altro mette in luce le potenti implicazioni spirituali della medesima scelta formale, frammento d’infinito, lirica apertura verso l’illimitato («beyond-the-frame attitude»): in Mondrian, e in molti suoi continuatori, entrambe le possibilità coesistono (Krauss, 1979, p. 54). Come supporto, Krauss riproduce opere di Johns, Martin, Ryman, e cita Reinhardt, Albers, Kelly, LeWitt – ma potremmo aggiungere anche Castellani. Infine, nel corso del Novecento la griglia riveste un’importanza ineludibile in molti altri campi disciplinari. Ricordo, per il ruolo avuto nella formazione di Castellani, l’architettura: in *Delirious New York*, 1978, Koolhaas analizza la ‘grid’ – quella della metropoli americana, poi estesa in tutto il globo – come una sorta di vettore, fisico e ideologico, in grado di includere e superare le contraddizioni, un sistema per ospitare le differenze: la griglia dimostra una «ability to fuse the popular with the metaphysical, the commercial with the sublime, the refined with the primitive» (Koolhaas, 1994, p. 300).

spirituale propria dell'arte di Castellani» (ivi, p. 108). Nello stesso anno, per Apollonio gli «oggetti di Castellani [...] inducono ad una sosta contemplativa» (ivi, p. 122). La lettura di Lonzi continua ad influenzare a lungo gli approcci interpretativi a Castellani: nel 1984, Zevi riprende la formula dei «luoghi di contemplazione mistica», e affianca «i baldacchini, le porte, i dit-tici, i trittici e [...] il mandala nel caso della superficie rotonda» al «mondo orientale» (ivi, p. 24).



Fig. 2 Enrico Castellani, *Superficie angolare bianca*, 1964, acrilico su tela, 150 x 101 x 101 cm. Collezione Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, photo courtesy ©Fondazione Enrico Castellani

Nello stesso anno è forse Emilio Villa, in un testo che con una qualche approssimazione si potrebbe definire come una prosa poetica, a proporre l'interpretazione più marcata in chiave mistica del castelmassese. In *Enrico Castellani: è la ricerca ostinata della totalità*, Villa elabora uno scritto denso di richiami intertestuali, dai ritmi che ricordano quelli liturgici, in italiano e latino, dove il pittore viene elogiato in quanto creatore di una «Dimora Bianca» di tipo gnostico («nostro utero gnostico [...] nostra inesauribile gnosi [...] con carica gnostica») descritta prevalentemente con ossimori: «in ictu oculi sine fine [...] percezione di punto quasi senza dimora, ma di campo illimitato [...] cieca misura, in cieca indipendenza di misura [...] vecchio neonato [...] ogni punto appartiene a sé medesimo e a ogni

punto [...] feroce e calmo» (ivi, pp. 135-136). Come in numerose ekphrasis villiane (su Capogrossi, De Kooning, Burri, Fontana, Pollock, Rothko, Twombly e molti altri) quello che emerge con incisività è l'apologia di una sorta di 'coincidentia oppositorum'. Si tratta di un topos villiano, costante attraverso una produzione poetica ardua da condensare in qualche formula riassuntiva, e presente inoltre nella scrittura ekphrastica dell'autore milanese, sempre in atteggiamento di fiancheggiatore, collaboratore, fonte di ispirazione per gli artisti amati, più che commentatore attraverso il linguaggio verbale di immagini. Tuttavia, almeno in questo caso, la coincidenza degli opposti non solo traduce uno dei cardini dell'ispirazione del poeta ma anche si costituisce in probabile rispecchiamento e quasi equivalenza verbale dell'iconografia privilegiata da Castellani. Per quest'ultimo, come si è detto, ad una quota estroflessa ne corrisponde quasi sempre una introflessa, ovvero ad una protuberanza in 'positivo', se ne accoppia una 'negativo', che la bilancia, annulla, completa. Pertanto «*ciò-che-è-detto-è-detto-e-non-detto*», scrive Villa: Castellani è, insieme – e con un ennesimo ossimoro che sembra rilevante dati gli argomenti sui quali qui mi concentro – «silenzioso e omiletico» (ivi, p. 136).⁶

Oltre a Villa, il castelmassese attira l'attenzione di altri poeti contemporanei, fra cui cito almeno Nanni Balestrini (come Castellani e Manzoni frequentatore del Bar Giamaica, a Milano, negli anni d'oro di Brera quale centro delle avanguardie artistiche della metropoli lombarda). Balestrini dedica al pittore dei versi brevissimi, fortemente frammentari, quasi schegge verbali, disposte in modo da comporre una poesia visiva, che riproduce una sorta di andamento curvilineo, probabilmente in imitazione di alcune opere dell'amico (Balestrini, 2018, pp. 71-72). Ricordo inoltre Emilio Luzi: nel breve testo intitolato *Una mente*, incluso nel volume *15 superfici bianche di Enrico Castellani*, pubblicato nel 1994, anche il poeta fiorentino tenta di delineare una dimensione al di sopra delle contraddizioni (ecco il «sospetto» che «il principio sia uguale alla fine»), al di là di ogni giudizio (non da ultimo perché il tempo sembra abolito, dal momento che «l'attesa e il rimpianto possono assimilarsi»), con la conseguenza che

⁶ La reciproca ammirazione fra il poeta e il pittore si manifesta in diverse occasioni, come ad esempio nel 1996, quando le Edizioni Colophon danno alle stampe (in centoquindici esemplari) *Trous*, che raccoglie diciotto poesie di Villa, databili fra il 1980 e il 1985, e cinque 'estroflessioni' di Castellani su carte sagomate. Il 'trou' – foro, buco, lacerazione – dai risvolti simultaneamente scatologici ed escatologici, è un leitmotif villiano, in particolare nei testi dedicati dall'autore a Fontana (raccolti in Villa, 1970). Per approfondire la figura di Villa, invito alla lettura dei saggi raccolti in Emilio Villa poeta e scrittore; della voce dedicata al poeta, firmata da Colombo, all'interno del Dizionario Lucio Fontana (Colombo, 2023, pp. 553-555); di Renello (2007); del saggio di Cortellessa, *Una nuova scienza dell'occhio rovesciato*. Emilio Villa scrive l'arte (Cortellessa, 1998, pp. 87-104).

davanti a tali enigmi il solo atteggiamento auspicabile sia quello di placare ogni domanda ed abbandonarsi, in questa «stupefatta lettura», ad una paziente «contemplazione». In primo luogo dell'«effetto d'infinito», evocato più che negli occhi nella mente, come indica il titolo del brano:

La tabula di Castellani può essere all'origine o all'epilogo della creazione. I primordi o la desertificazione postuma del pianeta della vita possono ugualmente riconoscersi nella simmetria di quel pettinato e tanto più allucinate diagramma. Poche volte come leggendo questo grafema a rilievo, ordinato e uniforme, *si ha il sospetto non poco emozionale che il principio sia uguale alla fine*. La vita deve ancora venire o ha già esaurito la sua breve fase su quella superficie sempre uguale a se stessa? [...]

I corrugamenti vari, le inclinazioni della luce, il proiettarsi di quei punti in un verso ascendente o declinante dicono probabilmente le alternanze degli eventi su quel frammento del cosmo e sulla mente che, esposta alla loro nuda violenza, li registra e li finge. *Nella sospensione di ogni giudizio l'attesa e il rimpianto possono assimilarsi*. [...]

Castellani pone un interrogativo totale: e la risposta non urge dal momento che ci occupa e forse ci appaga la sua stessa pura contemplazione.

Mi è difficile riconnettere l'arte di Castellani a una precisa tradizione, sebbene, è chiaro, antecedenti di grande forza nel campo astratto, in quello concettuale e in altri adiacenti abbiano spianato la strada a questa mia *stupefatta lettura*. Sono, in questo secolo, da Mondrian a Fontana, i maestri di un serio anche se spesso illusorio ripensamento dell'uomo in rapporto al conoscibile e del conoscibile rispetto a quell'uomo avvertito. Ma alcuni hanno la grazia di modulare in armonia, in ritmi mentali incisivi e toccanti, quella investigazione. Proprio a quella virtù si deve lo straordinario *effetto d'infinito che promana da queste immagini*. (Luzi, 1994, pagine non numerate, corsivi miei)⁷

In *The Power of Images*, Freedberg insiste sul fatto che la distinzione fra immagini 'religiose' e 'laiche' non sia semplice da tracciare, anche nella modernità improntata, se non altro in ambito occidentale, al secolarismo: «We cannot conveniently divorce our responses to religious images from

⁷ Una lettura in parallelo del testo di Luzi e dei versi di Balestrini dedicati a Castellani risulta particolarmente interessante: se il primo intitola il suo scritto Una mente, il secondo scrive «l'osservazione comporta / deserto della mente» in riferimento alla 'Superficie infinita' delle opere del castelmassese: comune, tuttavia, il ricorso all'ossimoro (in Balestrini, oltre ai due versi appena citati: «cuniculi chiusi / illuminati spengono [...] la distanza riempie / di oscuro senso [...] immobili rincorrono / agili istanti»). A proposito dei 'libri d'artista' – a tiratura limitata come nel caso del volumetto di Luzi – che vedono la partecipazione del castelmassese a partire dal 1960, rimando allo studio di Corà e Parmiggiani (2014).

those which are nonreligious, or supposedly “value free” (i.e., which only are supposed to have purely “aesthetic” value) simply on the basis of an ontological distinction between the two classes» (Freedberg, 1989, p. 77).⁸ La storia della critica e più generalmente le tappe della ricezione di Castellani sembrano dimostrare la tesi dello studioso. Come nelle ekphrasis di Villa e di Luzi, la dimensione della religiosità, e quella della lettura, spesso sotto il segno del paradosso e dell'ossimoro, vengono indicati all'unisono quali strumenti per l'apprezzamento dell'artista da altri critici, peraltro inclini ad un sincretismo fra tradizioni religiose occidentali e orientali. Celant, in un saggio licenziato per la mostra tenutasi nel 2001 presso la Fondazione Prada di Milano (*Enrico Castellani 1958-1970*), individua nel «dondolio tra polarità» che si coglie sulle tele dell'artista «qualcosa che “non è”, pur essendo [...] un vuoto-pieno che è una realtà negativa e positiva», il cui mistero si può forse intuire tenendo conto non solo dello zen ma anche del taoismo, del confucianesimo, e del buddhismo: «rilievo e controrilievo, luce e ombra coesistono e si fondono, senza affermarsi gli uni sugli altri, quasi una completa armonizzazione tra lo *yin* e lo *yang* della pittura che può continuare all'infinito, secondo minime varianti» (Celant, 2002, pp. 11-14). Nel medesimo volume Zevi, in *Enrico Castellani e l'attualità di 'Azimuth'*, sottolinea l'importanza dello scritto – apparso sul primo numero di «Azimuth», nel 1959 – *Spazio vuoto e spazio pieno*, firmato dal critico nipponico Yoshiaki Tono, il quale si concentra, ancora una volta in modo ossimorico, sulla «musica muta» e il «silenzio bianco» di Cage, Johns, e Rauscheberg. Tono conclude, nel solco originariamente tracciato dall'antica arte cinese e giapponese, con un'apologia della «presenza preta del vuoto» nelle avanguardie, fatto che indicherebbe la modernità dell'atteggiamento zen, simile a quello che lo studioso rinviene in Franz Kline e Sam Francis (ivi, p. 42). Con Vetrocq, nel suo *Enrico Castellani: Space, Light, and the Painter*, pubblicato in concomitanza della mostra del 2011-2012, *Castellani e Castellani*, torniamo in Occidente, ma non lontano dall'ambito religioso, visto che la studiosa afferma: «*Superfici were paired in diptychs, like great open books, and in triptychs that suggest folding screens or altars*» (Vetrocq, 2012, p. 13).

⁸ Affermazioni simili – sul «continuum» fra immagini considerate come religiose e immagini ritenute secolari – ricorrono in altri punti del volume di Freedberg. Per gli argomenti sui quali qui mi concentro, le sezioni più interessanti sono i capitoli quarto e quinto, *The Myth of Aniconism* e *Consecration: Making Images Work*. Secondo il critico, al centro dei secolari dibattiti fra iconodoli e iconoclasti vi è la questione della possibilità di rappresentare, e conseguentemente anche di parlare o scrivere, di ciò che, come il divino, non ha confini, ovvero il divario fra «uncircumscibable» e «circumscibable» (Freedberg, 1989, p. 62). Questo è anche uno dei ricorrenti temi della critica su Castellani, in grado di evocare l'infinito, pur nella inevitabile finitezza dei mezzi impiegati.

Tuttavia, in diverse occasioni l'artista interessato sembra smentire, o quantomeno moderare, questo tipo di interpretazioni. Durante un'intervista concessa nel 1964, Castellani riduce l'importanza di un eventuale «invito alla contemplazione» presente nelle proprie opere, precisando inoltre che tale fattore, collegato in parte alle suggestioni dell'arte religiosa, prevalentemente ma non solo islamica (ad esempio il *mihrab* ovvero nicchia, vuota, per la preghiera)



Fig. 3 Anonimo, *Mihrab*, Venezia, Museo Correr, inv. cl. XXV n. 157, ©Archivio Fotografico-Fondazione Musei Civici di Venezia

riguarda soprattutto alcuni casi specifici e particolari del suo corpus:

Ci sarebbe da rilevare che le mie “superfici”, per la regolarità della composizione e la mancanza di immagini, possono facilmente e abbastanza giustamente essere interpretate come un invito alla contemplazione, anche se questa loro peculiarità non esaurisce la mia problematica, anzi ne è solo una risultante, alla stessa stregua di certi elementi dell'architettura religiosa soprattutto musulmana; mi riferisco da un lato alle mie superfici dette a baldacchino e a quelle angolari, e dall'altro alla “porta” delle moschee, che di porta o passaggio ha però solo il valore metafisico di “transito”, essendo in realtà uno spazio concavo curvilineo, o nicchia, fungente appunto da luogo di contemplazione mistica. (Celant, 2002, p. 15)

Inoltre, nel testo di presentazione di *Enrico Castellani. Quattro stampe in rilievo*, pubblicato nel 1976, l'artista ironizza sulle «mistiche infatuazioni» di alcune ricerche artistiche contemporanee, improntate a vaghi «vitalismi neoplastici» (Castellani, 2021, p. 108). Analogamente durante un incontro tenutosi a Perugia, nel 1980, con gli studenti dell'Accademia di Belle Arti Pietro Vannucci: «a me interessava», dichiara il pittore, «di più il momento del fare che quello del contemplare l'opera finita [...] ho sempre negato che i miei quadri siano oggetti di contemplazione, ma debbono invece essere letti nell'operazione stessa del fare» (si tratterebbe di un modo per rendere plastico un «momento di lavoro»; ivi pp. 78-79). Se si leggono con attenzione alcuni degli interventi appena citati, o altri risalenti alla medesima congiuntura cronologica e culturale, fra la metà degli anni Sessanta e

i primi anni Ottanta, ci si rende conto di come alcuni dei commentatori più avvertiti si sforzino di sottolineare qualcosa di simile a quanto affermato dall'artista durante il convegno perugino. Lonzi, ad esempio, evidenzia la fondamentale «dimensione di tempo» (in Zevi, 1984, p. 120) insita nelle opere di Castellani, il loro configurarsi come «spazio-tempo secondo ritmi luminosi» (ivi, p. 131); Menna mette in primo piano il «flusso continuo dell'esistenza» (ivi, p. 122) che il castelmassese veicola attraverso i suoi caratteristici rilievi e avvallamenti, apici e ombelichi, protrusioni e recessi; Dorfles situa la «componente temporale» al centro del suo tentativo di sintesi dei motivi, e delle strutture portanti, nel corpus dell'artista (ivi, p. 138).⁹ Più recentemente Corà, il quale peraltro richiama l'importanza della «meditazione claustrale» e della «calma meditativa» propugnate dagli artisti, assai vicini a Castellani, impegnati verso la fine degli anni Cinquanta nella rivista «ZERO», puntualizza i termini in cui inquadrare l'invito alla silenziosa 'contemplazione', che molti colgono nel castelmassese, integrando a tale categoria quella, necessariamente temporale, dello sguardo e più specificamente del suo dinamismo:

Le progressioni spaziali di Castellani si manifestano sulle sue "superfici" come intuitivo insieme, ben tenuto a registro mediante intervalli misurati sulle stecche del telaio fino alla rivelazione delle sensibilizzazioni ritmiche attraverso le tensioni estroflesse e introflesse ricavate nella tela. La fluidità armonica delle sue strutturazioni di superficie rende polifonica la ritmica alternanza chiaroscurale che le pervade, favorendo una dinamica dello sguardo che [...] oltre che alla contemplazione, è soprattutto portato a un reiterato e inarrestabile scorrimento. Ma è pur vero che nelle alternate progressioni estroflesse della superficie s'annida un *quid* di mistico silenzio, esponenta di un luogo incontaminato da alcuna altra presenza che non sia l'azione della luce. (Corà, 2012, p. 24)

In conclusione, se considerata nel suo complesso, ovvero tenendo conto sia del lavoro al crocevia fra pittura, scultura, e architettura, sia dell'ambito assai più ridotto eppure di notevole rilevanza, della speculazione teorica e della scrittura, l'opera di Enrico Castellani sembra abbracciare la contraddizione e l'ambiguo, senza per questo intaccare la fondamentale, ostinata continuità della propria esperienza creativa. Il paradosso non è negato, o più o meno efficacemente celato o sublimato: piuttosto, come direbbe Didi-Huberman nel suo tentativo di archeologia delle avanguardie, viene lasciato fiorire.¹⁰ In uno scritto della fine degli anni Cinquanta, pub-

⁹ Nei suoi scritti, un artista ammirato da Castellani, Barnett Newman, riassume come «physical sensation of time» l'aspetto più importante nell'esperienza estetica (Newman, 1990, p. 175).

¹⁰ Sulla scia di Warburg, lo studioso utilizza questa espressione in riferimento alla stratificazione temporale («anachronisme») nelle avanguardie, ma con conside-

blicato su «ZERO» nel 1961, il castelmassese rivendica per le proprie «superfici» uno statuto inclassificabile nei consueti recinti dell'architettone, dello scultoreo, e del pittorico, essendo esse «il riflesso di quello spazio interiore totale, privo di contraddizioni, cui tendiamo»: l'assenza di istanze contraddittorie è una dimensione mentale a cui si tende, qualcosa che si può riflettere nell'opera, piuttosto che un dato di fatto (Castellani, 2021, p. 17, corsivi miei).¹¹ Riflessi di tale assunto rendono complesso, persino sfuggente, si può dire tutto l'itinerario dell'artista. Ciò è quanto emerge in un testo – pubblicato nel 1993 all'interno di *Arte ambientale. La Collezione Gori nella Fattoria di Celle* (luogo dove anche il castelmassese, su invito di Gori, realizza un intervento, *Enfiteusi I e II*, nel 1987) – nel quale Castellani evidenzia la «coerenza» della propria «costante ricerca caratterizzata dalla riflessione sull'ambiguo rapporto tra gli opposti (negativo e positivo) e sulla loro complementarità» (ivi, p. 129). Se tale ambiguità può rinviare ad una dimensione mistica si tratta, come scrive l'artista commentando il proprio lavoro per la chiesa sconsacrata di Sant'Eufrosino a Volpaia, e ancora una volta rivendicando il proprio sostanziale laicismo, di «una sorta di latente continuità» (ivi, p. 61; le stesse considerazioni per l'attenta lettura, da parte dell'artista, della Bibbia).¹²

razioni che possono essere estese a tutto il mondo delle immagini, le quali contraddicono la linearità cronotopica della storia dell'arte (Didi-Huberman, 2000, p. 28).

¹¹ Potrebbe essere questa, forse, la via per individuare anche una dimensione politica nella poetica di Castellani, impegnato in prima persona nell'area della sinistra radicale, tra la fine degli anni Sessanta e la prima metà dei Settanta (il volume degli Scritti include testimonianze di questa fase) e tuttavia restio a stabilire connessioni dirette fra l'impegno politico personale e la propria attività artistica.

¹² «La Commedia [sic] di Sant'Eufrosino è una chiesa [...] sconsacrata che conserva tuttavia per la sua struttura e nella memoria collettiva i caratteri del luogo sacro. Invitato ad utilizzarla [...] tenni conto di queste peculiarità e concepì un lavoro che, per quanto laico e scevro da suggestioni mistiche, non confliggesse con l'antica destinazione del sito ma anzi evocasse una sorta di latente continuità» (Castellani, 2021, pp. 60-61). Si veda il volume *Sette vele per la Commenda di Sant'Eufrosino a Volpaia*, con un testo di Sofri, fotografie di Mussat Sartor, e introduzione di Corà (Sofri, 1998). Un'altra opera in cui si nota simultaneamente l'interesse di Castellani per la religiosità e il rapporto (speculare, ambivalente, ambiguo) fra positivo e negativo, presenza e assenza, è *La prova*, del 1999, ispirato alla Bibbia, Libro dei Giudici (cap. 6, 36-40, dove Gedeone chiede appunto a Dio una prova della sua presenza): due tele, una grezza con un riquadro centrale, bianco, punteggiato da estro e introflessioni; una dipinta di bianco, con un riquadro centrale lasciato grezzo e percorso da intro ed estroflessioni (per il testo dell'artista che accompagna il dittico si consulti il volume degli Scritti (Castellani, 2021, pp. 150-153).

L'arte di Castellani può essere definita come laica eppure aperta alla spiritualità, e si propone come silente resa plastica di un frammento temporale, quello dell'elaborazione stessa della superficie modulata da rilievi e depressioni, protuberanze e avvallamenti, vertici e risacche, ma anche quale promessa di uno spazio senza confini, in grado di ispirare la contemplazione, o forse meglio il suo elogio in una ricca produzione testuale (critica o poetica, se tale discriminazione ha ancora validità). Quest'ultima ravviene nei lavori dell'artista la suggestione, mistica o misticheggiante, del niente e dell'infinito, dell'assenza e dell'evanescenza dei limiti. Ad esempio quelli del linguaggio verbale, persino alle altezze dell'ispirazione della poesia; o quello, più feriale, dell'utile ma fallace distinzione fra elementi positivi e negativi, dentro e fuori, davanti e dietro, luce e ombra, dal momento che, contraddittoriamente eppure armoniosamente, un'opera di Castellani comprende gli uni e gli altri. Ed è, forse, solo in quell'ineffabile e pur poeticamente celebrato «vuoto» delle *Litanie* che queste contraddizioni potrebbero perdere la loro consistenza problematica, e dissolversi.

Bibliografia

- BALESTRINI N. (2018), *Caosmogonia e altro. Poesie complete volume terzo (1990-2017)*, Roma, DeriveApprodi.
- BELTING H. (1990), *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Munich, Beck.
- BLISTÈNE B. (2011), 'Enrico Castellani ou la subtilité', in Id., *Enrico Castellani*, Poggibonsi, Forma Edizioni, pp. 8-33.
- BONITO OLIVA A. (2006), *Perpetuum metodo*, in M. Smarelli, *Risonanze #1. Enrico Castellani & Uto Ughi*, Milano, Skira, pp. 17-22.
- CASTELLANI E. (1976), *Enrico Castellani. Quattro stampe in rilievo*, Locarno, Edizioni Lafranca.
- CASTELLANI E. (1998), *Sette vele per la Commenda di Sant'Eufrosino a Volpaia*, testo di A. Sofri, fotografie di P. Mussat Sartor, introduzione di B. Corà, Ravenna, Montanari Editore.
- CASTELLANI E. (2021), *Scritti 1958-2012*, a cura di F. SARDELLA, Milano, Abscondita.
- CASTELLANI E., VILLA E. (1996), *Trous*, Belluno, Edizioni Colophon.
- CELANT G. (2002), *Dietro il quadro: Enrico Castellani*, in Id., *Enrico Castellani 1958 - 1970*, Milano, Fondazione Prada.
- COLOMBO D. (2023), *Villa, Emilio*, in P. Nicoletti (a cura di), *Dizionario Lucio Fontana*, in collaborazione con Fondazione Fontana, Macerata, Quodlibet, pp. 553-555.

- CORÀ B. (2011), *Enrico Castellani. La superficie ben temperata. Dialogo con Bruno Corà*, «Alfabeta 2», 8, pp. 23-25.
- CORÀ B. (2012), *Enrico Castellani: arte dal valore semantico del linguaggio*, in F. Sardella, R. Wirz, *Enrico Castellani. Catalogo ragionato. Tomo primo. Il percorso artistico*, Milano, Skira, pp. 6-42.
- CORÀ B., PARMIGGIANI S. (2014), *Enrico Castellani. Catalogo dei libri d'artista*, Belluno, Colophonarte.
- CORTELLESA A., *Una nuova scienza dell'occhio rovesciato. Emilio Villa scrive l'arte*, «Il Verri», XLIII, 7-8, 1998, numero monografico *Su Emilio Villa*, a cura di A. Tagliaferri, pp. 87-104.
- DIDI-HUBERMAN G. (2000), *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit.
- FREEDBERG D. (1989), *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, Chicago, The University of Chicago Press.
- KOOLHAAS R. (1994), *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan*, New York, The Monacelli Press, (1978).
- KRAUSS R. (1979), *Grids*, «October», 9, pp. 50-64.
- LUZI M. (1994), *15 superfici bianche di Enrico Castellani*, Udine, Rex / Zanussi.
- MANZONI P. (2013), *Scritti sull'arte*, a cura di G.L. Marcone, Milano, Abscondita.
- NEWMAN B. (1990), *Selected Writings and Interviews*, a cura di J. P. O'Neill, New York, Knopf.
- C. PARMIGGIANI C. (2008), *Emilio Villa poeta e scrittore*, Milano, Mazzotta.
- RENELLO G.P. (2007), *Segnare un secolo. Emilio Villa: la parola, l'immagine*, Roma, DeriveApprodi.
- SMARRELLI M. (2006), *Risonanze #1. Enrico Castellani & Uto Ughi*, Milano, Skira.
- SOFRI A. (1998), *Sette vele per la Commenda di a Volpaia*, in E. CASTELLANI, *Sette vele per la Commenda di Sant'Eufrosino a Volpaia*, fotografie di P. MUSSAT SARTOR, introduzione di B. CORÀ, Ravenna, Montanari Editore, pagine non numerate.
- VETROCQ M.E. (2012), *Enrico Castellani: Space, Light, and the Painter*, in *Castellani e Castellani*, New York, Haunch of Venison, pp. 2-24.
- VILLA E. (1970), *Attributi dell'arte odierna 1947-1967*, Milano, Feltrinelli.
- VILLA E. (2008), *Attributi dell'arte odierna 1947/1967. Nuova edizione ampliata a cura di Aldo Tagliaferri. Contributi di Andrea Cortellessa e Carla Subrizi. II. Complementi e supplementi*. Firenze, Le Lettere, pp. 431-448.
- ZEVI A. (1984), *Castellani*, Ravenna, Essegi.
- ZEVI A. (2001), 'Enrico Castellani e l'attualità di Azimuth', in G. CELANT, *Enrico Castellani 1958 - 1970*, Milano, Fondazione Prada, pp. 40-49.
- ZEVI A. (2009), *Enrico Castellani, Dan Flavin, Donald Judd, Günther Uecker*, London, Haunch of Venison, 2009.