

Carlo Pace. Spine dorsali e Fonemi

di Luca Beatrice

È bello cercare, trovare. È bello curiosare. Collezionare. È bello anche far vedere. Credere a chi vede e anche a chi non vede.

Giuseppe Chiari, *Il mondo senza di me*, 1978

La storia di Carlo Pace rivela continue esplorazioni e ricerche. Racconta fin dall'inizio di un giovane avventuroso che incontra la pittura per passione, per indagarne ogni minimo dettaglio. Dagli anni Cinquanta, Pace era nato nel 1937, precoce dunque il suo talento, osserva e registra le mutazioni in atto nella pittura informale, oscillando tra prove segniche e ricerche interne alla materia. Piemontese di Alessandria, lo sguardo orbita non verso Torino ma piuttosto in direzione di Milano, in particolare verso l'ambiente dell'arte nucleare che segna una data precisa di fondazione – il 1950 con la mostra presso la Galleria San Fedele – i cui promotori Enrico Baj e Sergio Dangelo hanno l'ambizione di dialogare con l'ambiente internazionale che vede imminente la fine, o comunque la crisi, delle forme pittoriche tradizionali, a cominciare proprio dall'inserimento di un polimaterismo anomalo – che risale già a Prampolini per svilupparsi con Burri – e soprattutto nella rinuncia allo stile, che per i tempi significa prendersi un grosso rischio, anche a livello di riconoscibilità sul nascente mercato. Un passaggio del *Manifesto della pittura nucleare* recita infatti: "Tappezzeri o pittori: bisogna scegliere. Pittori di una divisione sempre nuova e irripetibile, per i quali la tela è ogni volta la scena mutevole di una imprevedibile commedia dell'arte. Noi affermiamo l'irripetibilità dell'opera d'arte, e che l'essenza della stessa si ponga come presenza modificante in un modo che non necessita più di rappresentazioni celebrative ma di presenza".

Se Milano e Roma rappresentano, per motivi diversi, le città che guardano, seppur in modi differenti, al contesto internazionale, proponendosi come luogo d'incontro e punto d'attrazione, non va dimenticato il ruolo fondamentale che in Italia, nazione policentrica per eccellenza, gioca la provincia. Altrove le cose accadono nelle grandi metropoli – la Parigi delle avanguardie di primo Novecento, la New York dell'Espressionismo Astratto negli anni Cinquanta, quindi della Pop Art – mentre da noi è possibile che, ad esempio, un signore non più giovane, farmacista di mestiere ad Alba – Pinot Gallizio – attraverso l'incontro e la frequentazione di importanti artisti quali Fontana o Jorn che andavano pure loro al mare in Liguria, decida egli stesso di cimentarsi con colori e pennelli, nonostante i concittadini lo vedano come un tipo assurdo e stravagante. Oppure, è proprio il caso di Carlo Pace, cresciuto tra i prodotti e gli odori della cartoleria di famiglia, incoraggiato alla letteratura dal padre Luigi, un esempio di giovane che pur vivendo in provincia sente la necessità impellente di studiare e informarsi su ciò che accade nel mondo. Pace guarda sì a Milano ma anche all'America, all'Action Painting e al Color Field della scuola americana, tra Jackson Pollock e Barnett Newman.

Va comunque precisato, anche sulla base delle date, che per un ragazzo poco più che ventenne, l'esperienza dell'Informale cominciava a risultare datata. Altri stimoli gli passano per la testa e considera come residuale l'esperienza del quadro. Importante fare, più importante pensare. Impossibile, per gli artisti della sua generazione, sottrarsi alla novità del termine "concettuale", un lemma e una condizione esistenziale che, progressivamente, ci ha portati fino a qui.

Carlo Pace è il tipico caso di artista ansiosamente sperimentale in cui l'avanguardia è condizione permanente, eredità storica del Futurismo, che tutto considera e nulla esclude: minimalismo, astrazione, concettuale, figurazione a tratti, intervengono via via nel suo percorso che si ferma prematuramente nel 2011. Applicando il criterio della storicizzazione, l'esperienza artistica di Pace matura in particolare negli anni Settanta, con diverse e sempre più rapide applicazioni formali,

intuendo l'importanza di attribuire all'oggetto-quadro una dimensione di indipendenza, in grado di intercettare sempre qualcosa di nuovo. Pace applica, non senza scientificità, la struttura anatomica della pittura.

L'artista ha dunque scandagliato, come in un repertorio infinito, le possibilità offerte da supporti, tecniche e materiali. Prima con le carte – da imballo, di recupero, assorbenti, rotoli policromi, carte vetrate, carte raffinate, trattate o disegnate – e poi includendo tavole, tele, faesiti, elementi metallici, vecchie cornici, cuoio, lastre di eternit o di legno che rivelassero spazi di materia per far vivere la pelle del quadro, pelle incisa e appuntata con matite, carboncini, sanguigne, chine e poi rivelata da smalti e acidi, bruciati o fatti reagire fino a ottenere quella pasta densa e corrosiva che disegna buchi neri e campi di tensione visiva.

Il suo operare può essere ordinato per cicli, ma attenzione, non temporalmente delimitati e anzi ritornanti quando non si considera esaurita l'esperienza. Tra i tanti, le *Spine dorsali* risultano particolarmente efficaci, sperimentali e insieme poetiche. Rappresentano cioè l'anatomia della pittura, del quadro e, per estensione, dell'artista, la colonna portante dell'atto stesso dell'atto del dipingere.

Barnett Newman nel 1948 rimproverava l'arte moderna di essere schiava della figurazione iconica. Pace ha fatto tesoro di tale intuizione, scegliendo in seguito di dipingere opere dove il colore, dettato dalle caratteristiche della materia, rompesse la tradizione figurativa pur suggerendo ancora un'immagine. Il gesto di Pace nelle *Spine* equivale alla volontà di evidenziare la struttura visiva del dipinto, anticipata da un'altra serie, *Occhio del quadro*, per affermare la presenza di un centro, di una verticalità, di uno schema che emerge dal nulla (cioè dal fondo), confermando però il legame con la matericità ancora di origine informale. Le *Zip* di Newman, rigorose e geometriche, fanno convergere l'occhio verso un unico punto focale; le *Spine* di Pace presentano sbavature impulsive, rintocchi cromatici del fondale, sovrapporsi di segni, linee e punti.

Il segno pittorico diviene allora un campo potenziale di rivelazioni, aperto a qualsiasi scelta o rifiuto ad azioni o contestazioni che, prima di tradursi in oggetto, ha bisogno di un processo di familiarizzazione. Ogni quadro è rivelazione e ogni rivelazione esiste in un susseguirsi organico di segni.

Felice di questa lettura in divenire, che riserva a ogni opera uno specifico valore comunicativo, dagli anni Ottanta Pace sviluppa la serie *Fonemi*, ovvero quelle "unità minime che si percepiscono, si ricordano e si classificano come autonome". I *Fonemi* traducono in forme astratte il sistema comunicativo della pittura, ispirandosi alle teorie gestaltiche della scuola astratta di Klee e Kandinsky.

È infatti nel saggio del 1922, *Punto, linea, superficie*, che Kandinsky evidenzia l'importanza di "entrare nell'opera, diventare attivi in essa e vivere il suo pulsare con tutti i sensi", vale a dire, fare sì che ogni forma disegnata, anche la più astratta, diventi un sistema vivo di segni in grado di suscitare tensioni emotive, che dal visivo conducano allo spirituale. L'arte, come la musica, deve essere cioè in grado di superare l'imitazione dei fenomeni naturali, per creare un linguaggio che si autodefinisce, di là dell'esistente.

Dopo aver utilizzato spartiti musicali come supporti, come già lo stesso Klee e poi Giuseppe Chiari nella sua idea di pittura vicina a Fluxus, Carlo Pace scopre una metrica fantastica. Questi lavori sono davvero sorprendenti e ci riconducono a un altro momento cruciale nella storia delle avanguardie. Alla maniera di Henri Chopin, che si concentra sull'essenza dei suoni e sulla loro poetica, Pace disegna una metrica inedita, dove campeggiano unità linguistiche fatte emergere con estrema pulizia formale dal fondo bianco non uniforme della tela. Queste opere, le più liriche della sua carriera, sono sì quadri ma anche poesie sonoro-visive che risuonano come annotazioni, appunti, di tracce universali, la più piccola unità formale di comunicazione di cui il pittore può disporre per entrare, ancora una volta, in dialogo con il mondo.