

GILLO DORFLES,
IL MAC E CAROL RAMA

CARLA SUBRIZI

Questo intervento tenta di analizzare alcune relazioni tra un movimento artistico italiano e un'artista; attraverso questa relazione si prova ad accennare a una ipotesi critica forse in parte inedita. La relazione è tra il ruolo di Gillo Dorfles e del MAC, il Movimento Arte Concreta, non con il contesto più ampio dell'arte in Italia o con il contesto internazionale negli anni tra il 1948 e il 1958, ma con il percorso artistico di un'artista, Carol Rama, che proprio attraverso il MAC realizza un passaggio storico e di ricerca a volte non troppo indagato.

Si è parlato di «ritmi dell'astrazione geometrica» che «vibrano e ondulano come un tessuto *neoliberty*»¹. Paolo Fossati ha considerato la pittura di questi anni come un interesse di Rama per «una virtù di qualità di materia, eleganza di fughe, di segni, di colori»².

¹ ROSCI 1989.

² FOSSATI 1989.

Soltanto Lea Vergine aveva osservato come Rama fosse un'artista «che non teme di misurarsi con nulla»³.

Carol Rama era nata a Torino nel 1918. Le sue prime opere datano agli anni Trenta. Mentre tuttavia la prima produzione di Rama, dagli inizi e soprattutto fino alla fine degli anni Quaranta, è oramai al centro di letture e studi molto interessanti che, seppur diversi, sono quasi sempre in accordo sull'importanza di questa fase, le opere realizzate negli anni Cinquanta, quando si avvicinò al MAC, sono affrontate talvolta senza considerare gli aspetti che, come si cercherà di dimostrare, sarebbero confluiti nelle fasi di ricerca seguenti⁴. Inoltre, la fase che la vede partecipare al MAC non vede abbandonare totalmente la vitalità e l'aspetto trasgressivo, che le opere del periodo precedente avevano fatto conoscere come un carattere distintivo della ricerca di Rama. Gli anni del MAC per Carol Rama costituiscono, quindi, una tappa importante, contraddittoria e tuttavia feconda, come dimostrano proprio le opere che furono esposte nella mostra del 1955, a Milano, per il MAC, accompagnata da un testo critico di Albino Galvano.

Il Movimento Arte Concreta sin dalla sua nascita, nel 1948, pose la questione dei confini, ma anche delle oscillazioni dentro o fuori di essi, tra figurazione e astrazione, all'interno di un lungo dibattito, che, sin dagli anni Trenta, aveva coinvolto l'arte italiana. Già dalla prima mostra alla libreria Salto a Milano, nel 1948, e poi con le seguenti, soprattutto la mostra organizzata alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna nel 1951 e poi a Milano presso la Galleria Bompiani, il MAC dichiarò la necessità di superare la dialettica tra 'astratti' e 'figurativi' o come si leggeva nel *Manifesto* del MAC del 1951 tra 'astratto' e 'concreto', al di là di una derivazione cubista. Lo stesso Dorfles enuncia nel *Manifesto* come nasceva un'opera concreta: da un «modulo grafico», da una «forma che parte da alcunché di già sperimentato», «riproducendo quanto

³ VERGINE 1985.

⁴ Tra le monografie recenti che possono considerarsi di riferimento per una ricostruzione dell'opera di Carol Rama si rimanda a *LA PASSION SELON CAROL RAMA*, 2015.

dall'intimo» gli artisti «vengono sviluppando sulla tela», ovvero «le forze creatrici»⁵. L'accento sull'intimità del processo creativo, come formalizzazione del gesto concreto di un mondo interiore, era essenziale nella definizione di tale prospettiva dell'astrattismo italiano. Dorfles voleva sottolineare in questo Manifesto come il parlare di concretismo fosse anche un modo per distaccarsi dal più generale concetto di astrattismo: non con l'obiettivo di raggiungere una forma concepita attraverso il rifiuto della realtà, ma al fine di concentrarsi sugli aspetti concreti del processo stesso, che porta alla produzione di forme complesse, ovvero alla loro genesi e alla loro realizzazione sul supporto scelto dall'artista. Come osservava Dorfles, la necessità era quella di «manifestare le immagini che affiorano alla mia mente»⁶ [fig. 1]. Nei bollettini del MAC, il numero 12 e poi il numero 14 del 1953, si parla di «sintesi delle arti» e di «superare il quadretto o la scultura fine a se stessi»⁷. Queste dichiarazioni saranno, dunque, al centro del mio contributo e saranno inoltre il punto di partenza per stabilire una lettura delle opere di Rama degli anni Cinquanta nel contesto più ampio della sua produzione.

Carol Rama si avvicinò dunque al MAC nei primi anni Cinquanta. Dorfles è suo amico. L'adesione fu breve e il suo passaggio attraverso questa esperienza fu alla base di una nuova sintesi che lei stessa produsse: tra la figurazione alla quale aveva lavorato tra gli anni Trenta e Quaranta e la ricerca che iniziò ad affrontare subito dopo l'esperienza astratta. La sintesi avvenne con la trasposizione della fisicità, alla quale negli anni Trenta e Quaranta aveva dato immagine negli esperimenti astratti degli anni Cinquanta. Il corpo in Carol Rama era stato un punto di partenza fondamentale, seppur ripensato nella bidimensionalità del supporto quasi sempre costituito dalla carta. Penso a opere tra le quali *Nonna Carolina* (1936), *Amabile* (1939), *Appassionata* (1940), *Dorina* (1940), *Marta*

⁵ Il Manifesto era stato scritto per recensire una mostra del MAC a Milano, alla Galleria Bompiani, mostra che si tenne dal 7 al 16 aprile del 1951.

⁶ SAUVAGE 1957, p. 320.

⁷ Il numero 1 del bollettino del MAC, *Arte concreta*, uscì nel 1951.

(1940), nella quale una donna accovacciata defeca mostrando il dorso della schiena [fig. 2]. Tra un corpo che era fisico ed erotico, provocatorio e audace in questa fase iniziale e i «bricolage» degli anni Sessanta e, poi, le sculture come *Presagi di Birnam* (1970) degli anni Settanta, si colloca, dunque, il periodo in cui Rama fu vicina al MAC. Tra queste diverse fasi si articola una idea di fisicità, che si sposta dall'accentuazione degli aspetti e caratteri legati alla corporeità nella pittura dei primi anni alla fisicità reale di materiali e superfici: collage, tessuti, frammenti di vetro e altro. Il passaggio attraverso il MAC contribuì a far trovare a Rama un punto di incontro tra fasi diverse. Rama concepì, infatti, l'astrazione così come era pensata dal gruppo milanese e poi dagli artisti a lei più vicini del gruppo del MAC torinese, come un espediente personale e del tutto singolare per ripensare il rapporto con la forma e il processo artistico, sottraendo ad essi spunti riconducibili a esperienze individuali o comunque autobiografiche. È inoltre la frammentazione dei segni e delle geometrie di opere come quelle che chiama *Composizioni*, tra il 1951 e il 1953, ad anticipare una diversa struttura dello spazio di opere successive, tra il 1954 e il 1955, negli anni di maggior avvicinamento al MAC. In *La pelliccia*, del 1954, la sovrapposizione di piani si dilata verso i margini, attraverso il disegno ottenuto graffiando o lasciando impronte delle dita su una vera pelliccia sintetica. La fisicità si rimpossessa lentamente dello spazio geometrico: in *Grande tela* (1959), quindi tra l'adesione al MAC e una sua prima distanza da esso, i materiali usati saranno di diversa provenienza e costruiranno spessori e andamenti molto fisici delle linee energiche e spesse, che in verticale si dispongono una accanto alle altre nello spazio, indicando contiguità, adiacenza, un toccarsi vero e proprio, assai fisico, su uno sfondo rosso sangue, anch'esso rimando evidente a liquidi corporei.

In *Composizione* (1951) è interessante notare come tornando a un primo punto di riferimento importante di Rama, ovvero a Felice Casorati, le griglie di minuti elementi geometrici, che nel 1954 chiamerà *Fonemi* sottolineando la componente linguistica di questa fase, siano in qualche modo riconducibili a prime seduzioni del passato, ma anche alla volontà di trovare vie d'uscita

personali. Se si confrontano, infatti, un'opera di Casorati del 1930 e un'opera di Rama di questi anni, la *Composizione* del 1951 [fig. 3] si esplicita chiaramente un passaggio dal figurativo all'astratto. I tre limoni di *Natura morta. Limoni* di Felice Casorati, del 1930, poggiano su un panno quadrettato. La natura morta è realistica, ma attraverso lo sguardo di Rama indomito e anticonformista, che vede oltre senza la paura di infrangere regole e paradigmi visivi convenzionali, si riduce a una struttura che intrattiene soltanto un ricordo con l'impianto geometrico del panno. I segni che Rama utilizza nella *Composizione* sono elementi ridotti e semplificati della struttura dalla quale sono stati scompagnati. Il panno a quadretti di Casorati si trasforma in una cascata di elementi liberati dalla griglia di partenza, sono resi irriconoscibili e diventano segni anonimi di un alfabeto che parla di movimento, di spostamento, di libertà. Il panno inclinato nell'opera di Casorati faceva percepire un disequilibrio che Rama trasforma in una non più ordinata tessitura di riquadri. Lo spazio quasi domestico di Casorati viene così abbandonato da Rama e rimesso in gioco in un sistema di segni astratti, liberati da codici visivi e linguistici. Il punto di arrivo di un percorso siffatto dalla figura alla sua personale assimilazione dell'astrazione è, dunque, la serie di opere che, dal 1960 al materiale fisicamente utilizzato, dai grani di riso ai fili elettrici, alle unghie di animali, ai copertoni di bicicletta, univa una ricerca linguistica, che restituiva all'astrazione delle opere degli anni Cinquanta la fisicità, seppur in altri termini, delle opere iniziali. Carol Rama rappresentò, dunque, con la sua opera una possibilità e una strada oltre il dibattito italiano tra astrazione e figurazione, proprio riuscendo a sintetizzare in opere molto importanti elementi divergenti e apparentemente non assimilabili. La vicinanza al MAC produsse in Rama una fase di estremo interesse, dalla quale uscì presto, non rinunciando tuttavia alla maniera personale e inedita attraverso la quale aveva elaborato il proprio linguaggio di linee e colori. Il corpo resta il cardine del suo percorso e la fisicità di uno sguardo prensile, che non esita a soffermarsi su oggetti alti o bassi, la guida sin dall'inizio durante la fase del MAC e poi dopo nella successiva ricerca.

Prima di considerare alcune opere di Rama che permetteranno di affrontare questa ipotesi, soffermandosi su alcune opere che segnano la sua partecipazione al MAC, è importante tuttavia attraversare alcuni passaggi storico-artistici, che proprio il MAC contribuì a orientare e riorientare nel contesto italiano. Ciò permette inoltre di considerare la maniera differente e del tutto personale con la quale Rama affrontò temi ricorrenti all'interno del MAC. Nel 1948 a Milano, alla Libreria Salto, viene esposta la cartella di Arte Concreta con dodici stampe dei fondatori Dorazio, Dorfles, Fontana, Garau, Guerrini, Mazzon, Monnet, Munari, Perilli, Soldati, Sottsass, Veronesi. Si tratta di composizioni costituite da intrecci o stratificazioni quasi in trasparenza, di forme geometriche a volte delimitate da linee di contorno rigide, a volte pensate come nuclei morbidi in cui le linee sono curvilinee e disegnano forme arrotondate. Un aspetto che caratterizzava già le opere di questa cartella era l'aspetto dinamico, memore del futurismo italiano, reinterpretato come fonte di un movimento interno alle forme, che, tuttavia, non perviene mai alla figura. Le forme sono in sommovimento continuo e sembrano essere state colte dall'artista in una fase temporale minima del processo di formazione. Quasi tutte le immagini raccolte nella cartella concretizzano, inoltre, percezioni e tensioni dinamiche di forme semplici, che fanno pensare a movimenti di cellule o alla frammentazione di elementi organici. Gli anni del MAC vanno dal 1948 al 1958. Alcune date segnano alcune fasi salienti del gruppo: il 1949 una mostra dello stesso Dorfles alla Libreria Salto, nel 1950 una collettiva alla Galleria del Naviglio, la mostra del 1951 "Arte astratta e concreta" presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, alcune pubblicazioni del MAC, come il bollettino *Arte Concreta*, tra il 1951 e il 1952, le raccolte di *Documenti d'arte d'oggi*⁸. L'obiettivo del MAC, in quell'ancora complesso periodo dell'Italia al di là della guerra, era di superare quelle che consideravano le posizioni ideologiche e sterili tra astratti e figurativi, barriere che, inoltre, contribuivano a non capire le differenze all'interno delle singole ricerche sia in campo astratto che figurativo.

⁸ *Documenti d'arte d'oggi*, prima pubblicazione dal 1954, Salto Editore, Milano.

Un primo articolo che cercava di costruire la genesi di queste ricerche fu di Lionello Venturi, nel 1946, ancor prima della fondazione del MAC. Venturi considerava tale forme di astrazione come una derivazione del cubismo e lo contestualizzava nelle ricerche post-cubiste non figurative.⁹ Con questa posizione critica in realtà si contribuì ad aumentare le cesure e un dibattito, che si muoveva in maniera significativa intorno alla considerazione del ruolo del cubismo e delle poetiche postcubiste o neocubiste. Il MAC in verità si mosse contro questa posizione critica, recuperando altre fonti visive, in parte distanti proprio dal cubismo.

Nelle opere di Dorfles risalenti al 1950-1951 le forme sono fluide e si dilatano nello spazio dipinto concentricamente, in un movimento ripetuto che, tuttavia, si interrompe prima di arrivare ai limiti fisici del quadro. Kandinskij, Klee, Max Bill sono radici osservate con attenzione. Un fondo perlopiù di un solo colore contribuisce a definire il dinamismo di queste forme, che si percepiscono come mobili e in continua trasformazione, ma spesso contenute nello stesso loro spazio di amalgamazione, talvolta tra confini interni dentellati, incastrati tra loro, o in un gioco libero di sovrapposizioni. L'aspetto processuale della loro costruzione se da una parte ricorda proprio Klee e le parole con le quali l'artista aveva sottolineato l'importanza del processo di 'formazione' dell'immagine rispetto a quello della 'forma', dall'altra fa pensare alle realizzazioni polimateriche di Prampolini ripensate sulla bidimensionalità del supporto.

Il concretismo svizzero di Max Bill e di Max Huber fu, dunque, una delle radici della costituzione del MAC nel dicembre del 1948 e questo si avverte soprattutto nelle forme dai contorni ben definiti, dalle velature di colore che alludono a sovrapposizioni spaziali e temporali. Nel luglio dello stesso 1948, in una mostra alla Galerie Herbert Herrmann, erano state esposte opere di Josef Albers, Max Bill, Hans Arp e Max Bill, già nel 1944, aveva espresso in un testo manifesto alcuni contenuti fondamentali del «*Konkrete Kunst*».

⁹ VENTURI 1946, pp. 34-36.

Ancor prima della fondazione del MAC, una prima manifestazione del concretismo nascente internazionalmente si ebbe, nel 1947, a Milano, presso l'ex-Palazzo Reale, organizzata da Bombelli, Max Huber e Max Bill. La mostra "Arte Astratta e Concreta" aveva riunito opere di Jean Arp, Max Bill, Auguste Herbin, Wassily Kandinskij, Paul Klee, Richard-Paul Lohse, Georges Vantongerloo, Friedrich Vordenberge-Gildewart; tra gli italiani vi erano, oltre allo stesso Dorfles, Licini, Munari, Rho e Veronesi, insieme a Bassi, Bombelli, Bonini, Bursi, Mazzon e Sottsass. Ma è ancora nel 1948 che Dorfles, qualche mese prima, in occasione della mostra "Arte Astratta in Italia", scrive in occasione dell'inaugurazione (a marzo):

La pittura non deve impoverirsi e circoscriversi ad una esemplificazione di quadrati e triangoli, di filiformi parabole e iperboli, in altri termini, di forme tratte dal linguaggio geometrico e provviste di una inflessibile sintassi algebrica, che ne determini aprioristicamente i movimenti, gli sviluppi, le concatenazioni. Siffatto artificio non può essere che lo schema e lo scheletro di un'arte, ma non arte esso stesso; e perciò per noi la vera pittura astratta, pur permanendo strettamente non contenutistica e aliena da qualsiasi motivo narrativo e naturalistico, non deve avere altro per abbandonare le sue qualità essenzialmente pittoriche per ridursi a mero gioco geometrico e colorato; non può e non deve basarsi soltanto sopra un rapporto algebrico, sopra uno schema numerico che, se furono alla base di ogni pittura passata e recente, non devono però diventare un pesante fardello o un presupposto polemico o peggio un paravento atto a mascherare una assenza di qualità creative, ma devono scaturire per spontanea generazione dall'intimo tessuto di un dipinto¹⁰.

Nel 1949 è presentata la IV cartella di Arte Concreta con una prefazione di Giulio Carlo Argan.

La Libreria Salto era divenuta un luogo vivace, all'interno del quale confluivano relazioni con il concretismo internazionale: Max Bill, Hilla Rebay, con New York e Parigi.

¹⁰ Gillo Dorfles dal testo pubblicato, su un foglio, in occasione della mostra "Arte astratta in Italia", Roma 1948.

Nell'Aprile 1951 si apre la mostra del MAC presso la Galleria Bompiani dal titolo "Gli artisti del MAC". La dialettica teorica continua ad essere quella tra astrattismo o concretismo. Interviene anche Lionello Venturi. Ma il dibattito non si risolve, forse neanche entro la fine e la chiusura dello stesso MAC.

L'avvicinamento di Carol Rama al MAC avvenne per un invito da parte di Albino Galvano. Non fu mai una partecipazione nel senso di un'adesione al movimento: Carol Rama non rinunciava alla propria indipendenza e al suo desiderio di misurarsi con tutto. Tuttavia fu attratta da quanto, dal proprio punto di vista, poteva costituire una esperienza nuova fatta di rigore formale: voleva «mettere un po' di ordine» nel suo immaginario di erotismo e corpi traumatizzati dal dolore provocati dalla storia e dalla morale. Una sua mostra del 1945, presso la Galleria Faber a Torino, era stata chiusa e censurata per le oscenità che i suoi giovani dipinti ponevano dinanzi agli occhi di un osservatore borghese e non pronto a un repertorio di figure inedito per quegli anni. Il suo passaggio dalla figurazione all'astrazione è, dunque, esemplare di una sintesi che, in quegli anni di dibattito e prese di posizione tra 'astratti' e 'figurativi', non poteva essere né compresa né accettata.

Nel 1955 ha luogo la personale di Rama a Milano siglata 'MAC'. Albino Galvano scrive in catalogo. Il testo è ridondante e colmo di aggettivi che, riletti oggi, dimostrano una comprensione del lavoro di Rama attraverso una metodologia critica, che cercava di ricondurre le specificità del lavoro dell'artista ai motivi ricorrenti delle poetiche del MAC: si parla di un dipingere tenace e persuaso, di nitore puristico, irrequietezza, di passaggio da una visione dionisiaca a una volontà di chiarificazione. I dipinti di Carol Rama per questa mostra sono tuttavia importanti. Con dipinti astratto-concreti, già frutto di una ricerca che sarebbe poi stata presentata alla mostra del 1955, era stata presente alle due Biennali di Venezia del 1948 e del 1950.

Il suo passaggio al MAC avviene, quindi, tra il 1953 e il 1954¹¹ e in quegli anni abbandona le figure di corpi diafani, trasgressivi ed erotici per sperimentare forme e linee, che la conducono verso una particolare forma di astrazione. Un'opera che potrebbe essere considerata esemplare di tale passaggio si intitola *Papillon* e risale al 1950 [fig. 4]. È un dipinto in cui i corpi, dipinti qualche anno prima, si sfaldano al di sopra di un elemento forse figurativo, che ricorda una scala o una barriera, e che funziona, invece, come scheletrica griglia geometrica ridotta a poche linee verticali delimitate al di sopra e al di sotto. Non si tratta delle forme rigide, ripetitive, alla ricerca di un centro dello spazio dei pittori del MAC. Rama trasforma linee e colori in un lirismo che le è proprio, memore di Klee.

L'avvicinamento di Rama al MAC produce, dunque, un duplice passaggio: dalla figurazione della sua prima fase all'astrazione; dalla fisicità percettiva e appassionata dei dipinti in cui ritraeva figure di donne, ma anche di uomini, colti in gesti trasgressivi, avvinghiati in se stessi, incauti nel mostrare genitali e parti del corpo in maniera audace e senza freni, alla ricerca di diverse forme di assemblaggio di segni e forme che traducono, in altro modo, la fisicità presente nelle ricerche iniziali. Si tratta per Rama di una nuova esperienza, che non rinuncia ad alcuni aspetti ricorrenti nella sua poetica. Il centro di gravità, anche negli anni del MAC, resta lo sguardo su un mondo interiore che l'artista percepisce come intrecciato, traumatico, in bilico sempre tra memoria, desiderio di sondarne le pieghe, passioni ribelli che stravolgono con forza e ironia intelligente le logiche stereotipate e l'arte stessa quando diviene moda o tendenza.

Quella dell'avvicinamento al MAC è per Rama un'esperienza fondamentale: si abbandona infatti all'individuazione di una scrittura i cui segni costituiscono la trama di un racconto intimo, senza la necessità di ricorrere alla figura, ma anzi liberando la figura della sua riconoscibilità; diviene la sua propria e personale fase di riduzione e smaterializzazione, in questo senso quasi in anticipo su ciò che sarebbe accaduto in Italia dalla metà degli anni

¹¹ La seconda fase del MAC, rappresentata dal gruppo torinese, era stata avviata nel 1953.

Cinquanta; produce poi in breve tempo il passaggio da una indagine propriamente linguistica, basata su un segno che scrive la fantasia e il puro desiderio di far giocare linee e colori, alla nuova interferenza di materiali, sia nella forma del collage (come già avviene nel 1956 con opere come, ad esempio, *Quattro fasi*), sia del libero assemblarsi di forme e frammenti di forme. I «bricolage» degli anni Sessanta, dopo gli anni del MAC, e le sculture del decennio successivo rimaterializzeranno il linguaggio, restituendo ad esso la fisicità, seppur in altre forme, che per Rama è quindi un carattere irrinunciabile della sua ricerca.

La situazione torinese del MAC avrà una prima ricostruzione importante, nel 1970, nella mostra “Arte Concreta a Torino 1947-1956” (Biglione, Carolrama, Galvano, Levi Montalcini, Parisot, Scropo), presso la Sala Bolaffi a Milano. Carol Rama, che in quegli anni si firmava Carolrama, partecipa alla esposizione nell'anno stesso in cui la fase di adesione al MAC è completamente superata, in cui anche il decennio (precedente) dei «bricolage» ha dato luogo a ulteriori sperimentazioni della materia e che la vede ora, proprio nel 1970, immersa nelle sculture che usano i copertoni di bicicletta disposti gli uni vicini agli altri in un ordine che sembra aver placato nella realtà stessa dei materiali ogni precedente irrefrenabile desiderio: tra queste opere la scultura *Presagi di Birnam*. Il testo di Giulio Carlo Argan, che accompagna in catalogo la mostra del 1970, risale al 1951. Insieme ad altri, che ricostruiscono storicamente la genesi del MAC, si trova in una sezione del catalogo intitolata *Antologia critica dell'arte concreta*¹². In esso parla di «opere che non temono la nudità dello schema» e che «sono principi di visione la cui validità non è verificabile ‘in re’, ma nel contributo che recano a una più lucida e costruttiva percezione del reale» e conclude affermando «l'arte concreta non

¹² L'*Antologia critica dell'arte concreta* raccoglieva una serie di testi selezionati, a partire dal 1944, di J. Arp (1944), M. Bill (1949), G. C. Argan (1951), A. Galvano (1951), G. Dorfles (1951), P. Dorazio (1951); *Manifesto del gruppo torinese* redatto da A. Biglione, A. Galvano, A. Parisot, F. Scropo (1952), A. Parisot (1952), A. Biglione (1952), F. Scropo (1952), B. Munari (1951).

è a paragone della pittura e della scultura tradizionali una ‘nuova arte’, ma la stessa arte in una società nuova»¹³.

Seppur, dunque, vicina agli artisti che costituivano il MAC torinese, è necessario capire come la pittura di Rama e i dipinti che furono esposti alla mostra del 1955 avessero posto alcune premesse, allora non comprese, di una ricerca nuova anche nel contesto dell’astrattismo o concretismo di quegli anni.

Parafrasando il titolo di una mostra che Lucy Lippard organizzò per segnalare le opere di artisti e artiste che nel 1966 già indicavano una fase di superamento delle poetiche del minimalismo in una nuova fase, cosiddetta Postminimalista, che riportava l’attenzione alla fisicità dei materiali meno industriali e più poveri, quella di Rama potrebbe essere definita una «astrazione eccentrica»¹⁴. Un passaggio storico importante, indicato nel 1966 (le opere in mostra erano anche precedenti a questa data), che precede molte altre ricerche che avrebbero posto proprio al centro la ‘povertà’ dei materiali. Rama che già dalla fine degli anni Cinquanta introduce i materiali più vari nelle sue opere, nel 1966 è al culmine del periodo dei «*bricolage*» nei quali si intrecciano media, materiali, oggetti e pittura.

L’esito di questi passaggi nel percorso di Rama, dagli anni Quaranta ai Sessanta, con tra di essi l’esperienza del MAC, dimostra come per Rama non si trattasse di un lavoro sull’astrattismo in se stesso, ma sulle possibilità della pittura di ripensare la sua storia e i suoi mezzi non per abbandonarla, come si sarebbe voluto in quegli anni, ma per farla divenire una cosa concreta, fisica e reale, un oggetto del mondo, o meglio, per trasformare la pittura in una carta assorbente sensibile del mondo sia reale che psichico. Edoardo Sanguineti ha individuato nei «*bricolage*» «la forma informale della passione»¹⁵. Lea Vergine ha osservato come in queste

¹³ Citazioni di Giulio Carlo Argan dal testo già pubblicato in occasione della mostra “Arte astratta e concreta in Italia”, Galleria Nazionale d’Arte Moderna, Roma 1951.

¹⁴ Si tratta della mostra “Eccentric Abstraction”, Fishbach Gallery, New York 1966.

¹⁵ SANGUINETI 1964.

opere ci sia «tutto il dolore, ma anche la misericordia dell'esistenza»¹⁶. L'aspetto emotivo e fisicamente passionale dell'artista sono al centro delle letture critiche più interessanti. Nel 1980 un libro di Julia Kristeva, *I poteri dell'orrore*, riconnettendosi a una lunga storia di passioni crudeli, abiezione e esperienze interiori, dalla quale Georges Bataille non era naturalmente assente, riconduceva gli aspetti più 'orribili' della fisicità e del corpo a uno stato traumatico dell'individuo, indomabile e che cerca fuori di sé una via d'uscita tra attrazione e condanna, tra desiderio di trasgredire e necessità di ostacolare questa tensione¹⁷. Lo stesso conflitto di Rama tra avvicinamento al MAC, 'felicità' per questa esperienza o negazione del periodo, la contraddizione vitale tra dolore e piacere, tra sofferenza e ironia costituirebbero alcune questioni da indagare ulteriormente.

In una delle opere dal titolo *Composizione n. 9*, del 1955 [fig. 5], la superficie vibra e la piatta bidimensionalità della tela si percepisce come un complesso articolarsi di stratificazioni: dalla profondità in superficie e viceversa. Rama non è interessata alla semplice soluzione formale. In quest'opera anche i colori ricordano le parole dello *Spirituale nell'arte* di Kandinskij: la profondità degli azzurri più o meno intensi che attira lo sguardo verso l'abisso della tela, ad andare oltre, il rosso che acutizza la visione non come il giallo, ma in una sintesi tra eccitazione della visione e sensazioni corporee. Gli altri colori mediano queste due tonalità dominanti e esercitano la funzione di zone di frontiera a difesa di quello che sommuove e si muove oltre di essi. Rama è una donna, attenta agli intrecci e soprattutto alla fluida rappresentazioni di moti e sommovimenti interiori.

In altre *Composizioni* del 1952-1954, la superficie, tela o carta, diviene la pagina di un diario, un elettroencefalogramma degli affetti. Non c'è narrazione, ma solo il libero divagare nello spazio di tensioni verso destra o sinistra. Come un linguaggio muto, che registra solo le sensazioni, Rama non formalizza il segno, ma lo

¹⁶ VERGINE 1985.

¹⁷ KRISTEVA 1980. Traduzione italiana, *I poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*, Spirali, Bologna 2006.

utilizza per imprimere un movimento, un dinamismo emotivo, la registrazione di uno spostamento continuo. La parallela disposizione degli elementi/segno, fatti di linee orizzontali sulle quali poggiano o pendono piccole forme quadrate o rettangolari mai precise su un fondo scuro, funzionano come tasselli che si alzano e si abbassano in una forse infinita sequenza di rumori o suoni silenziati, sensazioni colte in tempo reali, monosillabi di un alfabeto comprensibile attraverso una relazione empatica o patica. In un'altra *Composizione* del 1955¹⁸ si assiste a una conversazione di sottili personaggi che hanno perso le sembianze così come, quasi negli stessi anni, le sculture di Louise Bourgeois facevano dialogare tra loro esseri senza tempo, ma pieni di memoria [fig. 6].

Come le dentiere si ripetevano nello spazio (1939) con un ritmo aggressivo e provocatorio, ora, nella *Composizione* del 1955, Rama sottrae le sembianze, riduce le forme, essenzializza al massimo le possibilità, per far muovere sulla carta o sulla tela soltanto la reiterazione di un'eco emotiva, che arriva diretta alle nostre sensibilità.

C'è una profonda differenza, dunque, nelle opere di Rama: parlano di tensione e desiderio, di affetti e dolore, di ripetizioni e assonanze che scuotono lo sguardo, interrogano gli stati d'animo dell'osservatore. Gli anni del MAC costituiscono, quindi, per Rama una parentesi importante. Non sono una fase secondaria né soltanto una fase che precede il secondo periodo dalla critica riconosciuto come la seconda reale fase della produzione dell'artista, ovvero quella dei «bricolage»¹⁹. Il passaggio nell'astrattismo è, soprattutto in una fase potremmo dire necessaria della pittura in Italia, un passaggio che la immette profondamente nella storia dell'arte del suo tempo, in un contesto di 'maestri' soprattutto, nel quale soltanto lei e, in altro modo, Paola Levi Montalcini, un'altra donna del gruppo, operavano, producevano o forse esasperavano il loro costante desiderio di libertà.

¹⁸ *Composizione*, 1955, cm 32,5 x 41, pubbl. Documenti d'Arte Concreta, ed. Salto, Milano 1955-1956.

¹⁹ Questa anche la tesi sostenuta da Anne Dressen, *Corps étrangers*, in *LA PASSION SELON CAROL RAMA* 2015, p. 42.

Per Rama l'esperienza del MAC diventa una personale fase di riduzione all'essenziale. La sperimentazione di un linguaggio di segni, di linee e forme senza sembianze è la fase di una radicale smaterializzazione della figura, dei corpi dipinti fino alla fine degli anni Quaranta. In tale fase, dal 1950 come si è detto, prova a far esprimere il corpo, al quale non rinuncia, attraverso forme che sono esplicitamente organiche, fluide, dettate da moti interiori, da sconfinamenti nell'assenza di riferimenti al mondo. Tuttavia l'astrazione di Rama resta fisica, deriva da un processo di introspezione, affida alla pura forma il gesto della mano che riscopre, quasi in una dimensione atemporale dagli archetipi dell'immaginario fino a Rama, frammenti di memoria passata, presente e futura, che si condensano nel solo ritmo del loro affiorare e distendersi sulla superficie della tela o della carta. Il corpo tace, ma è presente nelle *Composizioni* degli anni Cinquanta. Riprenderà vita attraverso l'uso di materiali trovati allineati o distesi su supporti subito dopo dagli anni Sessanta e poi nei Settanta, fase che, se in parte è esemplarmente rappresentata dalla fisicità dei «bricolage», in un'opera successiva che si stacca dalla superficie e diviene scultura, come *Presagi di Birnam*, intrattiene un profondo legame con l'ordine, il ritmo e la giustapposizione di linee e colori, così come proprio negli anni del MAC erano divenuti parte del suo linguaggio.

CARLA SUBRIZI

Bibliografia

- ARTE CONCRETA A TORINO 1947-1956 1970 = *Arte Concreta a Torino 1947-1956*, catalogo della mostra (Milano, Sala Bolaffi, 1970), Torino 1970.
- ARTE ASTRATTA E CONCRETA IN ITALIA. 1951 1951 = *Arte Astratta e Concreta in Italia. 1951*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 3-28 febbraio 1951), a cura di P. Dorazio, A. Perilli, Edizioni Age d'or Art club di Roma, Roma 1951.
- FOSSATI 1989 = P. FOSSATI, *Carol Rama*, Torino 1989.
- KANDINSKIJ 1912 = V. KANDINSKIJ, *Spirituale nell'arte*, Reinhard Piper, Monaco 1912.
- KRISTEVA 1980 = J. KRISTEVA, *Pouvoirs de l'horreur, Essai sur l'abjection*, Seuil, Paris 1980.
- LA PASSION SELON CAROL RAMA 2015 = *La Passion selon Carol Rama*, catalogo della mostra (Parigi, Musée d'Art Moderne, 3 aprile - 12 luglio 2015), a cura di P. B. Preciado, T. Grandas, Parigi 2015.
- MAC 1949 = MAC, *IV Cartella di Arte Concreta*, Edizione Salto, Milano 1949.
- MAC 1951 = MAC, *Arte Concreta*, bollettino n. 1, Milano 1951.
- ROSCI 1989 = M. ROSCI, *Rama, l'altra metà dell'avanguardia*, in «La Stampa», 4 luglio 1989.
- SANGUINETI 1964 = E. SANGUINETI, *Carol, o del bricolage*, Galleria Stampatori, Torino 1964.
- SAUVAGE 1957 = T. SAUVAGE, *Pittura italiana del dopoguerra. 1945-1957*, Schwarz, Milano 1957.
- VENTURINI 1946 = L. VENTURI, *Considerazioni sull'arte astratta*, in «Domus», n. 205, gennaio 1946.
- VERGINE 1985 = L. VERGINE, *Omaggio a Carol Rama*, Milano 1985.

Didascalie

Fig. 1. Gillo Dorfles, *Composizione con cresta*, 1949.

Fig. 2. Carol Rama, *Marta*, 1940.

Fig. 3. Carol Rama, *Composizione*, 1951.

Fig. 4. Carol Rama, *Papillon*, 1950.

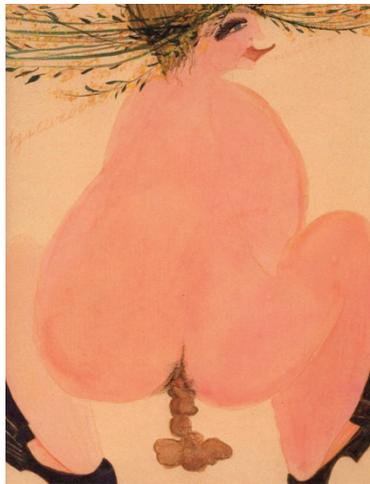
Fig. 5. Carol Rama, *Composizione n. 9*, 1955.

Fig. 6. Carol Rama, *Composizione*, 1955.

GILLO DORFLES, IL MAC E CAROL RAMA

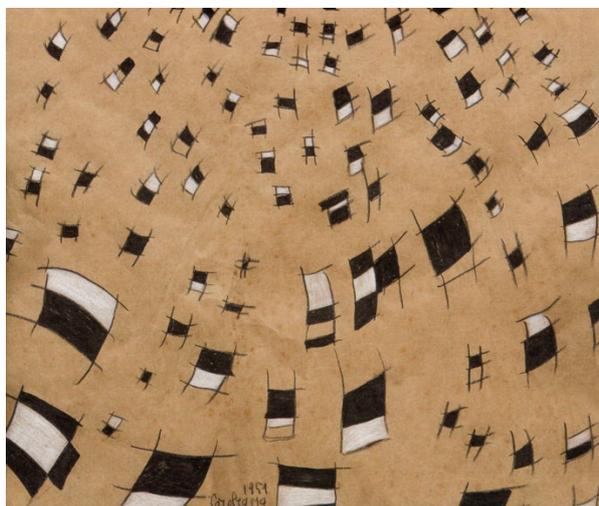


1



2

CARLA SUBRIZI

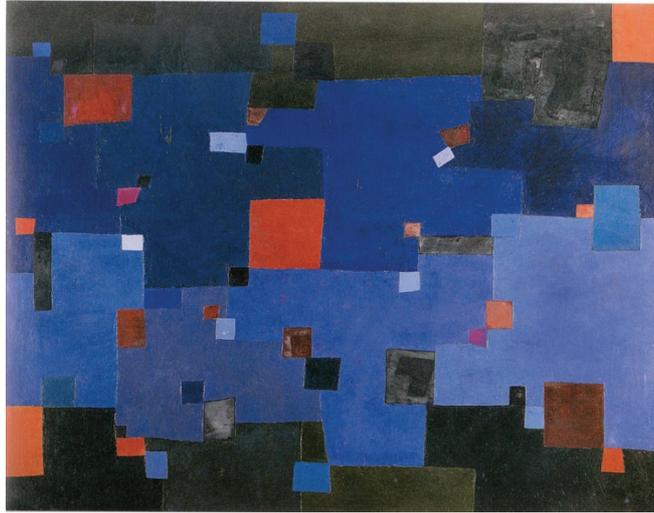


3

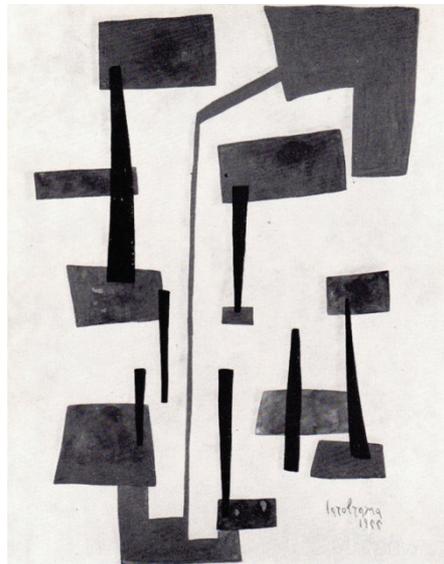


4

GILLO DORFLES, IL MAC E CAROL RAMA



5



6

