

Gli antri delle sibille di Ivan Quaroni

La pittura è il campo delle apparizioni,
il luogo in cui deflagrano forze e energie
necessariamente in collisione tra loro.
(A.B.O. *Il sogno dell'arte*)

Il grande merito della Transavanguardia è stato quello di riaffermare il valore della pittura, di mettere in crisi quella mentalità darwinistica ed evolutzionistica che le correnti concettualiste e minimaliste avevano trasformato in una sorta di facile *refrain*, dogmatico quanto castrante.

Negli anni Ottanta, quando dire "pittura" equivaleva a pronunciare una bestemmia, sulla scia di pittori come Cucchi, Clemente, Chia, Paladino, De Maria e Germanà, nella capitale erano sorte le nuove istanze della scuola romana di Via degli Ausoni. Mescolando le suggestioni metafisiche ed astratte del Novecento, da Chagall a De Chirico, da Savinio a Licini, fino a Paul Klee, gli artisti della Transavanguardia avevano dimostrato che era possibile liberare la pittura da qualsiasi impostazione dogmatica ed ideologica. La Storia dell'arte diventava, così, un campo neutro, un territorio sconfinato di perlustrazioni, dove era possibile recuperare segni e forme per restituirli a una nuova vita. In sostanza, il valore della ricerca individuale si contrapponeva alle logiche culturali e sociali dominanti. Il gusto del singolo contro quello delle correnti.

In questo modo, tornavano a ingombrare l'immaginario artistico le istanze del vissuto, i fantasmi della psiche, le tracce mnestiche di un autobiografismo visivo e visionario che, dopo gli eccessi del Surrealismo, cercava disperatamente uno spazio in cui esprimersi. La società, con le sue urgenze, diventava un sottofondo muto, lontano ed evanescente, si dilatavano le figure fantastiche del *genius loci*, e ritornavano, come antichi idoli, i segni e i colori di un passato ancora vergine. Inevitabilmente, quando le istanze apollinee della politica s'indeboliscono, riemergono le forze telluriche del dionisiaco. E così, la *poesia*, abbandonato il parnaso della ragione, risorgeva dagli antri delle sibille, dalle follie divinatorie degli aruspici.

Per quel tanto di autobiografico e fiabesco, d'immaginfico e di poetico, l'arte di Mirko Baricchi ha un debito verso quel fenomeno, non solo italiano, che fu la pittura degli anni Ottanta. Come più volte si è scritto, nella sua ricerca formale si trovano, oltre alle tracce dei "magmatici muri di Tàpies" e delle monocromie povere di Lawrence Carroll, memorie delle scritte graffite di Arcangelo e di Piero Pizzi Cannella, del disegno cupo di Enzo Cucchi, dei neri materici di Kiefer, della segnica di Cy Twombly. Su questo patrimonio genetico, s'innesta poi quel piacere dell'immagine, facile e accattivante, che è il portato della grafica illustrativa, maturata dall'artista in ambito editoriale. E allora vi si trovano il liquido dileguarsi delle figure di Gianluigi Toccafondo, il *black humor* delle tavole di Dave McKean, ma anche le nostrali composizioni di Emilio Tadini e perfino l'espressività del fumetto di Munoz e Sampayo. Insomma, i richiami e le suggestioni della pittura di Baricchi sono molteplici, eppure la singolarità del suo stile s'impone sulla massa delle produzioni pittoriche figurative odierne. Mentre queste soggiacciono al declino del tempo e delle mode, l'arte di Baricchi" insieme a quella di artisti come Simone Pellegrini e Marco Fantini" risponde ai rigori disciplinari della sola immaginazione, sorda alle lusinghe della comunicazione mediatica.

La ricerca del nuovo insita nelle comunicazioni di "massa" ha scritto Gabriele Perretta "*è soggetta, proprio per il suo statuto linguistico, alla rapida usura ed al rapido ricambio, alla cosiddetta obsolescenza*"¹.

Niente è più lontano dalla pittura di Baricchi, di questa attitudine a fagocitare il nuovo, che è, in fin dei conti, la prova di un'ennesima recrudescenza del gusto collettivo.

L'arte di Baricchi si ritira in una dimensione esclusiva, sottraendosi alla temperie culturale dominante non a causa di un istinto elitario di conservazione, ma perché nella congerie delle istanze contemporanee non può trovarsi alcuno stimolo per una pittura fatta d'improvvisate apparizioni, di rare visioni in cui si mescolano presenze innocenti e inquietanti e testimonianze del vissuto emotivo.

I suoi lavori pittorici, dove l'armonia s'impiana sulle dicotomie tra figure e sfondi, fondono in un unico *continuum* visivo l'ascendente grafico e disegnativo, con la predilezione per quinte pittoriche astratte, sapientemente modulate nelle varianti monocromatiche dei bruni e dei grigi, dei rossi e dei neri e degli intonaci d'un tempo passato.

Nei suoi quadri si avverte il piacere per una pittura pura, che rinuncia a ogni alibi concettuale, per affermare piuttosto il dominio di una materia e di un segno raffinati.

Qui, su superfici spartite da netti orizzonti, su delimitazioni di campo ortogonali, puro dominio del colore, fioriscono disegni delicati, sottili filigrane di segni sospesi nello spazio. Sono immagini di un balbettio infantile, di un abbecedario segnico ossessivo, che suona come uno squittio di topi, uno stridìo di legno, uno zampettare di lepri, un pigolare di pulcini, come l'ululato di cani lontani o un improvviso nitrito notturno, foriero di nuovi presagi.

Chi ha scritto che quella di Baricchi è una pittura silenziosa?

L'immaginazione infantile, quella delle fiabe, si accompagna a mille straordinari suoni, come ha ben inteso la Societas Raffaello Sanzio con il suo *Buchettino*.

Benché immote, quasi ieratiche, le figure dell'artista irrompono in uno spazio fermo per necessità, mentre il tempo fluisce con ritmi asimmetrici. Ogni colore è un suono, ogni campitura un modo, sullo spartito della tela. E d'altra parte, senza suono non v'è evocazione. Così quei muri antichi, che sono il teatro degli accadimenti della pittura di Baricchi, sono pure modalità sonore, che distillano gli accordi inquieti di carminii profondissimi e di neri caliginosi, le melodie pacate ed eteree dei bianchi e delle terre chiare, le variazioni sorde dei grigi e i solidi timbri dei bruni.

Sull'incedere calmo, come di *Gymnopedie*, degli sfondi, appaiono ombre di cani neri, esili profili di pinocchi, cavallini indiani (come in certe miniature sufiche), passeri solitari, vigili conigli e poi scarabocchi, notazioni liriche, cancellazioni e ripensamenti. Sono grafemi di un linguaggio in bilico tra segno e simbolo. Non archetipi, ma prototipi di una fiaba in divenire, sospesa tra realtà e finzione autobiografica.

Spesso, diceva Carl Gustave Jung *accade che le mani sappiano svelare un segreto intorno a cui l'intelletto si affanna inutilmente*. Forse è per questo che nell'universo pittorico di Baricchi, il linguaggio, si annulla nel valore segnaletico di un'incognita. Nei *baloon*, che sovente accompagnano l'epifania di una figura, s'inscrivono non parole, ma enigmatiche X. Anche le scritture sono illeggibili, prive di significati intelligibili e dunque ridotte a meri segni.

Serrato nei confini di un'immaginazione febbrile, dove elementari effusioni affettive si mescolano a ineffabili misteri, Baricchi non può che ricorrere alle parole di un linguaggio privato, ai pericolanti vocaboli di una grammatica inviolabile, con quella rarefazione di lemmi che è poi la vera forza della sua rappresentazione evocativa.

A Baricchi bastano poche, isolate figure, un numero ridotto di colori e brevi segni per *tingere la materia* e raccontare, infine, una storia di accadimenti minimi, di mute conversazioni e di lunghi tempi d'attesa. Una fiaba per adulti e per chi ha tempo di ascoltare.

¹ Gabriele Perretta *Il giovanilismo come depauperamento. Cosa ne facciamo del nuovo?*, in Segno n. 200, Gennaio-Febbraio 2005, Pag. 118, Pescara