

# MASELLI

*Galleria La Salita 16 Maggio 1963  
salita di San Sebastiano 16 c*



Qualcuno potrà trovare se non altro strano che proprio io mi faccia garante verso il pubblico, in questa circostanza, di una pittrice esplicitamente « figurativa » come Titina Maselli. Ma ci sono, è ovvio, tanti modi d'essere figurativi quanti ce ne sono d'essere « non figurativi », e poichè l'epoca di Pollock e di Bacon è definitivamente tramontata, gli strumenti di calcolo e misura, i « distinguo » che potevano apparire utili sino a poco tempo addietro anche usati meccanicamente, « in astratto » (ma di fatto s'è visto che non lo erano), vanno verificati sulla realtà, sul lavoro degli artisti. E la realtà, almeno a quanto mi sembra, è che la pittura della Maselli ha acquisito caratteristiche che la staccano decisamente dal modo di operare dei « figurativi » della sua generazione (tutti intesi a curiosissimi — almeno per me — recuperi informali e surrealisti, tra paleofigurazione, « nuova figurazione », Bacon, Giacometti, Matta, un abusato espressionismo sentimentalistico e non meno consueti raccontini « sociali ») per accostarla invece a quanto di più vivo si fa oggi nel mondo, lo si chiami neodada, arte *brutal*, *pop art* o persino *nouveau réalisme*. In particolare la pittura della Maselli, senza rinnegare in alcun modo le proprie premesse e la propria storia, mi pare oggi si collochi in una posizione abbastanza vicina a quella di un gruppo di giovani pittori romani provenienti dall'astrattismo i quali, attraverso il passaggio quasi obbligato del neodada, stanno riscoprendo la « faccia » sfigurata del mondo e si affidano — come ha scritto recentemente Maurizio Calvesi — a « un nuovo modo di vedere », conseguito attraverso « un approfondito riesame del linguaggio ».

La nuova pittura, o per lo meno quella che personalmente ritengo sarà la nuova pittura, va faticosamente concretizzandosi, in Europa e in America, attraverso sforzi simili e insieme diversi, magari contraddittori. Il minimo denominatore comune è l'impietosità, o meglio la freddezza dello sguardo, l'assenza di ogni sbavatura sentimentale nella registrazione delle immagini. Tanto l'*informel* (o almeno un suo vasto settore) è stato soggettivo, sentimentalmente esasperato, tanto violentemente oggettivo è questo nuovo modo di vedere: che pure, è bene chiarirlo subito, presuppone alle sue spalle proprio l'*informel* e più ancora l'*école du regard*. Sconvolto il cubo prospettico rinascimentale, l'uomo ha rovesciato l'antico modo di essere « misura di tutte le cose », si è chinato sulla più infima cellula vivente ponendosi al suo stesso livello. Galassia o minuscola porzione di terreno sabbioso, stella o ameba hanno esattamente l'identico valore: e le nuove tecniche visive, in una concezione del mondo che ha smisuratamente allargato i suoi limiti su scala cosmica o interplanetaria, non fanno che confermare quotidianamente le intuizioni registrate, con angolature diverse, appunto dall'*informel* e dall'*école du regard*. La pubblicità, la televisione, la segnaletica stradale, il fumetto puntano sempre più su effetti di *shock* ottenuti con la violenta imposizione di un'immagine staccata, di un particolare isolato dal normale contesto relazionale, carico di valore simbolico, di un « messaggio senza codice » per dirla con Barthes: cosa questa che implica l'equivalenza di ogni immagine, di ogni dettaglio d'oggetto dal punto di vista del suo impiego visivo. Ci aggiriamo, noi cittadini della metropoli moderna (e tutto il mondo, da Assisi a Cape Canaveral, ai satelliti nel più alto dei cieli, è una unica metropoli) in un universo convenzionale, di relazioni obbligate, di oggetti e figure equidistanti, di stereotipi. Ciò che di questo mondo rimane, nella nostra pupilla di viaggiatori frettolosi e instancabili, è una serie di *flashes* non particolarmente significanti, anzi banali, immagini il cui potere semantico è consunto o dimenticato, paccottiglia visiva per un consumo di massa.

La nuova pittura vuole esprimere tutto ciò, vuole usare quest'insieme di scorie per « ricaricarle » e servirsene in funzione espressiva, vuole obbligare questa « lingua » elementare a diventare « linguaggio ». I più frusti simboli visivi della civiltà di massa (il manifesto, la storia a fumetti, l'idealizzazione pubblicitaria della massaia o di una bevanda o di un cibo, la telefoto dell'attrice, il fotogramma di un incontro di pugilato, la sfuocata dia positiva d'un paesaggio) sono manipolati con obbiettiva freddezza. Sta forse nascendo una sorta di « realismo di massa », un'arte che si serve degli stessi elementi della civiltà di massa per tracciarne un quadro spietato, satirico, agghiacciante.

A tale « realismo di massa » la Maselli apporta, a mio parere, un contributo personale, che consiste soprattutto in un particolarissimo modo di oggettivizzare la visione, di renderla emblematica, medianica (nella « sospensione » d'un lampo al magnesio) e insieme impassibile, distaccata, registrata con indifferenza. L'insignificante (il retro d'un camion per esempio), diventa significativo in quanto riassume, tipicamente e crudelmente, la banalità della vita quotidiana attraverso un occhio antipittorico, un « occhio fotografico » come avrebbe detto Dos Passos. Un camion è un camion è un camion è un camion; la Maselli non lo carica di pretesti letterari, non lo deforma espressionisticamente, addirittura pretende ch'esso non « esprima » nulla, sia quella pura presenza che campeggia nel vuoto, sulla *superficie* della tela.

Nonostante le inquadrature che a volte sembrano prospettiche, la pittura della Maselli è una pittura bidimensionale. I suoi calciatori, apparentemente in moto e compenetrati all'ambiente, sono invece l'esatto contrario del *footballer* boccioniano: fissi, immobili su un piano. Tra essi e il pubblico che forse li guarda dalle gradinate non v'è più spazio di quanto non ve ne sia tra varie immagini sovrainpresse in una medesima foto. E in verità non si tratta di semplici scene sportive ma di scene sportive viste attraverso le immagini sfuocate, mal stampate, sbiadite del vecchio giornale logoro che qualcuno ha dimenticato in treno. Allo stesso modo i pugilatori, statue di ghiaccio folgorate dalla luce brutale, non sono tratti direttamente dalla vita reale ma dai fotogrammi d'un film. E un vero e proprio fotogramma è l'allucinante ritratto di Greta Garbo, mascherone gessoso smangiato, cancellato, eroso da un « fissaggio » imperfetto, che ne accresce il valore erotico e sacrale di immagine toccata da milioni di mani, consunta da milioni di sguardi.

L'immobilità, e non il vecchio « dinamismo » dei futuristi, presiede ai quadri della Maselli. E' troppo giusto. La macchina, l'aeroplano, la motocicletta, il treno, il tram non possiamo più vederli con lo sguardo di « chi rimane a terra ». Siamo troppo partecipi: siamo noi a viaggiare, a fruire dei nuovi mezzi di comunicazione e di visione, e sulla nostra retina (distratta e fatua in un mondo in moto sempre più vorticoso) non restano impressi che particolari, frammenti d'oggetti, simboli. Viaggiando su un treno del *Subway*, che cosa si può scorgere del convoglio che ci passa accanto, lanciato in direzione opposta? Null'altro che l'immagine impressionante e memorabile, percepita in un lampo (attimo di luce fra parentesi di buio), di una fila di bulloni verdi su una verde lamiera, e uno squarcio oscuro dardeggiato da ritagli d'oggetti.

Cesare Vivaldi

A me pare che la pittura di Titina Maselli abbia, oggi, un valore, forse più che nell'indicazione d'una poetica, nel raggiungimento d'un risultato. L'amico Vivaldi, uomo intelligente e poeta, l'ha attirata, recentemente, nella rete dei rapporti che sono abituali anche più che alla sua scelta, alla sua fantasia di critico. Non son del tutto d'accordo che l'operazione sia pienamente utile alla qualificazione del mondo poetico della Maselli. Bene, vorrà dire che questo è abbastanza ricco, abbastanza ambivalente, per consentire qualche, speriamo fortunato, 'disguido di lettura'. Credo che la Maselli non abbia ancora passato, questa mi pare la considerazione essenziale, quel 'muro del suono' oltre il quale i tramandi, e la stessa passione profonda dei protagonisti dell' 'informel', pare non contino più nulla; oltre il quale noi non riusciamo a raccogliere, per ora, che detriti e irresponsabilità (di livello più o meno elevato, s'intende), e, se mai, qualche sentimento, ma come in un sogno (ho già avuto occasione recente di fare, in questa direzione, i miei nomi).

Non penso che le immagini della Maselli (anche se può raccappezzarsi un tramando, nella non dissimile floridezza cromatica) abbiano troppo a che vedere con la condizione, ad esempio, di Mimmo Rotella; tanto meno con quella di tanti più giovani rispetto ai quali il Rotella stesso, con la sua buona sensibilità, appare ormai, è evidente, un sentimentale.

Titina Maselli è quella che è. Prendere o lasciare. Penso che non sia il caso di lasciare; non lo consiglierei nemmeno ai fautori delle poetiche ultimissime. O non saremo, per caso, ridotti a mangiarci la terra sotto i piedi giorno per giorno; o non ci verrà per caso proibito di ammirare, fosse già anche alle nostre spalle, quel che ci piace? Potrebbe capitare, non ci stupiremmo; ma ci difenderemo.

In ogni caso, un minimo della ormai tanto avvilita 'lettura formale' non guasta. (E' vero che Roberto Longhi resterà fuori del razzo, ma è altrettanto vero che dentro al razzo non ci sarà pittura). Sarà, dunque, così 'nuova figurazione' la grande immagine della Garbo (che non è, del resto, a mio parere, fra i quadri più felici)? Non induce almeno in qualche sospetto il fatto che le labbra della 'divina' son rifilate come la sagoma delle colombe di Braque? Non penso che sia necessario, insomma, trasferire altrove quell'incrocio singolare che è la pittura della Maselli. Nata spontaneamente, si direbbe, dal seno di Cinecittà, ma chiamata, tutto sommato, al colore e alla forma; rapida e raffinata, messa al dunque dal ritmo e dalla luce della metropoli, ma incapace di rifiutare lo stupore e la felicità di viverci dentro; essa sta bene dov'è, in un mondo di immagini d'apparizione subitanea, è vero, ma compiute, quasi sempre sapientemente compiute. Sarebbe stata di casa, tra le felici, possibili risposte d'Europa, entro la splendida mostra, riboccante d'ogni sentimento che è nella vita, della 'Città', alla Biennale del '56, al padiglione d'America.

Quel camion sarà un camion, non discuto, ma a me sembra toccare al più l'angoscia solenne della indimenticabile partenza notturna, nel 'Salaire de la peur' di Clouzot. L'immagine del *Subway* è 'percepita in un lampo', vero, ma resta, anche, ferma e tesa nelle sue zone nette, profumata da un colore ancora d'origine 'fauve', anche se aristocraticamente stranito dallo *shock* delle luci artificiali in pallidi verdi pistacchio, in rosa raffinati. Titina Maselli mi sembra, appunto, un'europa di timbro aristocratico, ma dove tutto si ripulisce all'urto con la realtà favolosa della metropoli.

Così, nei quadri dei suoi anni newyorchesi (che ho veduto solo in fotografia, e che mi

son sembrati assai notevoli) il volo delle colombe entro le immense fiancate di spazio slittanti lungo i grattacieli precipita altrettanto netto e sonoro del colpo di guantone che crollava, sull'occhio e sull'orecchio, dallo schermo dei films che celebravano il ring; quello dei tempi, direi, del 'Fargo Express' o di Rocky Graziano. Eccoli, questi 'boxeurs'; e già nel titolo è una sfumatura d'eleganza europea, una 'presa di stile' nel trasferir sulla tela la macchinale e pure umana pressione dei corpi ingranditi in epica dalle alterazioni cromatiche. Così scorrono, volando, le traiettorie rapide e compatte del *subway*, come scattano, trasfigurando in aerea tensione l'umana ferocia, *jabs*, *uppercuts*, *swings*. Vorremmo che qualcuno pure ne andasse a segno, per 'contrare' certe ultimissime jettature.

Francesco Arcangeli

## *Elenco delle opere*

1. CAMION GRANDE 1963, 150x122
2. BOXEURS NERI 1963, 150x22
3. DA UN SUBWAY L'ALTRO 1963, 150x100
4. CALCIATORI NELLO STADIO 1963, 150x122
5. BOXEURS GIALLI 1962, 122x122
6. CALCIATORI IN CORSA 1963, 122x122
7. BOXEURS BLU 1963, 122x190
8. GRETA GARBO 1962, 100x122
9. CAMION PICCOLO 1963, 122x100



