

A.A.M./COOP. ARCHITETTURA ARTE MODERNA ROMA 12 VIA DEL VANTAGGIO 3619151

Si apre a Roma da lunedì 29 novembre fino a sabato 18 dicembre 1982, alla galleria A.A.M./COOP. Architettura Arte Moderna, via del Vantaggio 12, tel. 3619151, la mostra antologica di CARLO CEGE, con il titolo "Della forma e di altri segni/ Antologica 1964-1982." La mostra è curata da Francesco Moschini con il coordinamento di Paola Petrucci; orario 10,30 - 13 / 16,30 - 20. La mostra riguarda il lavoro di Carlo Cegi a partire dal 1964-65, a cominciare cioè dalle opere che riprendono con ironia le storie di antiche architetture, come "Il ponte di Arta", "La terra del Mangia", "Acqua alle corde", con una struttura di racconto da tavola da cantastorie. La partizione geometrica degli spazi ha una scansione di strutture edilizie, un racconto di azioni architettoniche. Abbandonata poi la storia, e tenendo l'organizzazione della tavola da cantastorie, abbandonato il riferimento alla figurazione, rimane il riferimento alla astrazione; l'immagine diviene astratta e si passa da una storia di contenute a una storia di forma. "Le opere ultime si liberano dalle storie e raccontano le vicende della forma." (Maurizio Fagiolo 1966).

C'è la ripetizione di un motivo astratto con dei riferimenti a Licini, ai puntinismi alle onde di Klimt. Le immagini sono astratte, la superficie del foglio rimane divisa in tanti riquadri, rimane un racconto. Nel 1966 a Genova Cegi comincia a fare dei quadri più grandi; sono quadri composti di più pezzi, compositi; prima seguono un'idea di frammento ripetute più volte, poi diventano pezzisigelli. Abbandonando il frammento ripetuto, subentra un'altra idea di spazi; il racconto su tele diverse viene assemblato insieme. "Tra note di flauto", "Ossequio necessario", 1967. Tra il 1966 e il '68 il lavoro comincia a riguardare unicamente lo spazio; l'immagine si evolve nella ricerca di pattern allo spazio. La mostra del '68 a Roma è un omaggio a Wyndham Lewis e al Verticismo. "Carlo Cegi esce dal piccolo, allarga i gesti, le dimensioni. Si impegna adesso su una superficie che è quella di una grande pagina, di un manifesto, contrappuntata, delimitata, proporzionata per differenze sottili di bianchi. Cegi evidentemente crede nella possibilità (capacità) di una operazione pittorica precisa e particolare, crede nell'ordine sostanziale della pagina. E' la linea del ben operare, del logico operare." (Nello Penente 1968.) C'è in questi quadri un'idea di spazio, che nasce dal modo di confrontarsi con una superficie più grande, alla ricerca di una pittura un po' secca, presente come spazio, come linea. E' l'idea di fare una pittura molto semplice, chiara, che si spieghi il più possibile da sola. Nel '68 Cegi va a Milano, come assistente di Gastone Novelli. Alla fine di quest'anno, la morte di Novelli fa rimettere in discussione tutto il lavoro precedente, e riprende a lavorare, lentamente, su delle geometrie distrutte. Poi prende a ricostruire, lavorando su geometrie che sembrano perfette ma non lo sono. Sono geometrie che rimandano a Klee e a Licini, e il lavoro va dal '68 al '75.

"Il cube, la piramide, il quadrato: questi i temi apparenti della ricerca discreta di Cegi. C'è la dimensione didattica: la geometria e la prospettiva possono diventare territori franche di sperimentazione; insomma lavorare sul quadrato e il triangolo è come scrivere con le lettere dell'alfabeto. C'è poi la dimensione del rapporto: questi progetti tascabili propongono una percezione labile ma accurata, una richiesta precisa di attenzione." (Maurizio Fagiolo 1974). Dopo questo modo di lavorare, per uscire da un'inquadratura che sembra troppo meticolosa, pensate di mantenere lo spazio, eliminando la geometria. Cegi comincia a disegnare le prime righe. Nelle righe del '76 c'è ancora qualche idea di campitura di colore, ma nel '77 diventano assolutamente astratte. Lo spazio sembra però ancora troppo impaginato; si presenta come un'altra insidia simile a quella della geometria. Cegi cerca un modo per riportare la pittura a delle cose ancora più semplici, elementari; come si può raggiungere il minimo, senza cedere niente alla tecnica e ad altre. Del '78 sono i "Pentagrammi per Satie", in cui si cerca di dare ancora più spazio alla riga, uscendo dalla riquadratura del foglio. Se le righe del '76 sono ancora all'interno di un foglio, c'è qui un passaggio avanti rispetto alla geometria.

"In uno spazio bidimensionale ma enigmatico la linearità asseconda quell'idea che crea con le sue forme dei puri involucri. Man mano che visioniamo questa nuova serie di opere: "Pesante di punti policromi per una linea nell'infinito", "Pentagrammi per Satie", "Libricini della circolarità" non possiamo sottrarci al fascino del vuoto, quale controparte della creazione, tratteggiati ironicamente, acquarellati. Seguendo le linee si entra in sintonia con le infinite gradazioni rivelate dall'analisi di ciascun colore e tale spettro inferma di un effetto magico cinetico il visore che ne viene catturato. Ritornando sulle righe degli spartiti musicali, pare che vibrino come segmenti di luce-colore-ritmo." (Valentine Zeichen. 1979.) Nel '78 passa ad una riga sola. La riga è orizzontale e sottile, quasi impercettibile, per portare l'osservatore a guardarla da vicino. La riga orizzontale sembra però richiamare una linea figurativa: l'orizzonte. Cegi la dispone in verticale per aprire ancora lo spazio. 1980 La verticale è il modo di rendere più astratta la riga, togliendo ogni possibile sospetto figurativo. Diventa il segno di un azimut, al centro del foglio, come solo modo di pesare lo spazio. Nella riga verticale non c'è solo la ricerca dello spazio, ma anche il colore, e ancora una voglia di lavorare sul colore; e dalla voglia di lavorare sul colore nasce le righe multiple che tendono a riempire tutta la superficie del foglio; tutto il supporto. Non ha più senso un sopra e sotto rispetto alla superficie, che diventa indifferente.