

Non si potrebbero capire l'attuale approccio pittorico di Claude Bourguignon e l'intensa vita interiore delle sue opere senza dire la storia molto singolare del passaggio all'astrazione, perché questa storia non è tanto una rottura con un passato quanto la ricerca degli stessi obiettivi attraverso nuove strade.

In modo molto progressivo, il geometrismo ereditato dal cubismo, presente inizialmente con il tocco nelle opere ancora figurative, s'è impossessato delle tele dell'artista, sopprimendo ogni ragione di essere alla rappresentazione. A lungo, in effetti, Claude Bourguignon ha mantenuto, per caratterizzare la sua pittura, il riferimento al tema del « paesaggio », cioè alla natura come « modello », proprio quando i « paesaggi » che ci dava da contemplare s'allontanavano dalla natura, diventavano poetici e si sottomettevano sempre più all'autorità della linea retta. A lungo questo intento ambivalente rimase un dato essenziale nella sua opera. Ma, lungi dall'essere il segno di una qualsiasi esitazione tra figurazione e astrazione, esprimeva lo stato d'una meditazione in atto sulla necessità di rispondere all'esigenza d'autonomia della pittura senza peraltro rinunciare alla mimesi.

I lavori di questo periodo poggiano tutti su questa dialettica feconda che aveva già, in altri tempi, nutrito le speculazioni dell'ultimo Cézanne e del giovane Mondrian. Qui, essa porta l'artista a dar forma a « paesaggi » molto particolari, nei quali la natura tende ad essere smaterializzata ma rimane nondimeno, per certi suoi aspetti, riconoscibile.

Da qui gli strani dipinti a mezza strada tra il ricordo e la libertà, tra il rispetto d'una tradizione antica della pittura e il sogno d'una architettonica dello spazio infine affrancatasi dalla tutela del concreto. Vi si individuano innanzitutto gli schemi presi a prestito dal repertorio del mondo empirico. Essi vengono spesso sfruttati di concerto per un più grande effetto, come se bisognasse moltiplicare i segni di resistenza all'oblio del reale : possono essere l'ardente splendore d'una aurora o le fiamme del tramonto, un cromatismo che, giocando con i toni dell'autunno, si sofferma ad insegnare ancora il senso della terra; può essere anche nella composizione, la presenza persistente e rassicurante d'una base, quando non lo è più chiaramente quella di una linea d'orizzonte. Eppure, malgrado questi indizi, la presa di distanza rispetto alle regole della rappresentazione è palese. I « paesaggi » che Claude Bourguignon dice « costruiti » sono privi di modellato e le cose di materialità volumetrica. Tutto ciò che rende il reale carnale, denso con il suo peso d'esistenza effettiva è scomparso. Il mondo non ha più quella fenomenalità sensibile che ce lo rende così familiare. Sotto lo sguardo del pittore, la natura è diventata materia per una disposizione di piani già astratti in cui incomincia ad affermarsi un carattere euclideo. Se la costruzione dello spazio prende ancora a prestito i suoi primi elementi da una memoria di linee di forza del paesaggio, la sua finalità non risiede più in una cultura di questa memoria, ma in una pura dialettica delle forme.

Questi incontri di piani che s'accavallano, s'incastrano, si sovrappongono e che talvolta addirittura, si duplicano in giochi di specchi creando simmetrie sorprendenti, compongono una natura del tutto estranea all'uomo, a tal punto che la contemplazione di questi quadri può far risalire in noi tutti i sordi terrori dell'infanzia, la paura dell'ignoto o dell'avvilimento fisico. Come potrebbe l'uomo in effetti, abitare da poeta questi «

paesaggi » desolati e fuori dal tempo ? Uno spirito metafisico vi scoprirà forse un'epifania dell'essenza geometrica della natura o un retromondo di silenzio e di ghiaccio, tutte visioni d'un artista che sarebbe volto verso l'aldilà. L'idea può sedurre e dare un significato a queste antiche angosce, ma è l'estetica stessa, adottata dal pittore in quel preciso momento della sua evoluzione, che ne permette in fin dei conti il risveglio, in particolare il rapporto contraddittorio stabilito dall'immagine tra il mondo esteriore e quello della geometria. Non si tratta, in effetti qui, alla stregua dei maestri del Rinascimento, d'una ricostruzione geometrica della natura destinata a « salvare le apparenze », ma d'una costruzione geometrica che rifiuta di rompere con i poteri incitatori del mondo reale, anche se l'autonomia è la sua ragione di essere. Ne consegue che, da un lato, la natura è turbata nella sua legalità dalla geometria, diventando così un oggetto indefinibile e insolito la cui esistenza nel quadro fa problema; e dall'altro lato, confrontata a questo oggetto estraneo, irriducibile, la sintesi geometrica, tesa verso l'astrazione, è come colpita da incompiutezza. Vi è qui un elemento irrazionale che agisce sulla rappresentazione dello spazio ed i significanti dell'immagine e che, secondo ogni evidenza, le conferisce il suo carattere angoscioso ; perché, introducendovi una dissonanza, immerge lo spettatore in uno sgomento, nato da aspettative divergenti e da tensioni, che niente viene a quietare.

Non essendo né un ritorno alla figurazione, né un'emancipazione completa della sintesi geometrica in un' arte decisamente astratta, le opere di questo periodo si situano in uno spazio intermedio, difficile forse da preservare. Una contraddizione, chiaramente le fa vivere. È in questo contesto che ci si deve interrogare per capire l'attenzione che il pittore porta allo schema della profondità nei suoi quadri. Che siano « costruiti », « delimitati », o totalmente inventati, i « paesaggi » di Bourguignon, in quegli anni, s'iscrivono in una terza dimensione che non sarà facilmente abbandonata dal pittore. È ottenuta da un trattamento particolare di questi piani astratti che sono come la memoria di paesaggi decantati. Con le loro forme spesso ispirate al triangolo, le loro posizioni nel quadro, essi mettono in valore un gioco complesso di oblique o assi di proiezione, che l'occhio è invitato a seguire nelle loro fughe bizzarre, creando così un' intensa sensazione di spazio. La luce partecipa a questa magia : sembra aver preso possesso dello sfondo, a tal punto che il colore è spiritualizzato fino ad annullarsi, in un bianco abbagliante.

Se la profondità, è senza dubbio, nell'artista una reminiscenza della terza dimensione classica, è anche in radicale rottura con questa nella misura in cui non ne rispetta le regole. La prospettiva classica è matematica, si ritiene razionale, lo spazio è recintato. Essa impone alla natura e all'occhio una disciplina severa. Persino l'infinito le è sottomesso, poiché è controllato e localizzato nel quadro. Al contrario invece, gli effetti di profondità in Claude Bourguignon dipendono da una prospettiva sensibile che non tiene nessun conto del punto di fuga; tendono a liberare lo sguardo per lasciarlo errare in uno spazio che niente delimita e dove le forme astratte danno l'impressione di nascere a una vita propria.

E ciò si spiega in quanto, il lavoro che il pittore effettua sulla profondità, curando di preservare una terza dimensione, traduce la ricerca di una più grande autonomia della sintesi geometrica, anche se, se ci si riferisce alle teorie di Worringer,

l'autonomia completa non possa essere raggiunta paradossalmente se non in un'astrazione pura, un'arte costruita che, per principio, rigetterebbe lo schema della profondità giudicato troppo segnato dal ricordo della rappresentazione, ed esigerebbe il rispetto dello spazio planimetrico.

Lungi dal far scomparire la parte d'irrazionale che sta nel cuore delle opere di questo periodo, la profondità è la sua migliore espressione e testimonianza. Pertanto è nella percezione della profondità, che l'angoscia eventuale dello spettatore, e forse del pittore, di fronte a certe tele, trova il punto di ancoraggio, e al tempo stesso la legittimità estetica. Ma essa vi attinge, inoltre, una giustificazione filosofica, in quanto la profondità percepita può diventare occasione d'una riflessione inquieta sulla condizione umana. È il caso, più precisamente, di quegli sfondi che l'artista apre sugli abissi e che fanno scomparire la superficie piana del quadro : sembra che non abbiano nessuna ragione di essere se non quella di lasciare nell'animo una sensazione d'infinito che può prendere facilmente il sapore del nulla e intrattenervi l'ansietà esistenziale ; in un altro registro, sono anche quei piani astratti, distribuiti nello spazio senza limiti. Con essi, tutto si svolge come se, per meglio turbarci, si accordassero a dissimulare misteri negli spazi che li separano e che sarebbe vano voler misurare, tanto la loro esistenza dipende dalla fantasia.

A prescindere da qualsiasi considerazione estetica, sembrerebbe che, sfruttando lo schema della profondità, Claude Bourguignon sia riuscito ad infondere alle sue opere una vita interiore in cui ogni uomo potrebbe riconoscere la propria. Pertanto, si capirà ch'egli possa perseverare in questa ricerca della profondità, proprio quando la sua arte si indirizza verso una più grande presa in considerazione dell'esigenza d'autonomia della sintesi geometrica.

Questa evoluzione si caratterizza inizialmente dall'invenzione di ciò che l'artista stesso ha chiamato « la sua piccola finestra ». Si tratta d'un pezzo di cartone nel quale è stato ritagliato un quadrato di qualche centimetro di lato. Spostata su qualsiasi stampa in bianco e nero o in quadricromia, questa finestra dà da vedere « il soggetto, il tema, il pretesto, il punto di partenza » del lavoro da effettuare. È soltanto un procedimento la cui funzione è di avviare il processo creativo. Ma non è privo di interesse, se lo si rapporta all'approccio che precedeva la sua apparizione. Quest'approccio enfatizzava alquanto il « paesaggio » ed il riferimento implicito o esplicito alla natura esterna. Con l'invenzione della « piccola finestra », l'artista introduce, per così dire, una mediazione supplementare tra l'occhio e la natura. Si è tentati di avanzare l'idea che la « piccola finestra » occupi, rispetto alla grande finestra dell'Alberti aperta sul mondo, una posizione in abisso poiché ciò che vi si vede è necessariamente la reduplicazione semplice della realtà intravista dalla grande finestra. Comunque sia, una volta il procedimento messo a punto dall'artista, e che mai, da allora, ha smesso d'utilizzare, gli implica un rapporto nuovo con il reale. Il mondo esterno s'allontana, ed il suo allontanamento è tale da quasi scomparire. Ciò che rimane è solo, in effetti, un frammento che si staglia nel campo d'una immagine anch'essa frammentaria. Inoltre, questo frammento è preso in considerazione dall'artista solo nella misura in cui riesce a guardarlo come una totalità, ossia come un sistema d'elementi legati tra loro da rapporti interni, ma anche come un insieme di forme e di colori bastante a se

stesso, definitivamente « astratto » dal reale, distaccato da tutto ciò che avrebbe potuto dargli significato nell'immagine primitiva. La piccola finestra dà da vedere ciò che l'artista cerca senza saperlo chiaramente ; si apre sull'inconscio dell'artista, non sul mondo.

Il procedimento è originale. Obbliga la percezione a ritornare « alle cose stesse », coglierle nell'esplosione originaria della loro esistenza, prima che l'attività umana non getti su di esse il manto del linguaggio e non le carichi di significati. Le « cose » qui, sono le forme e i colori che la piccola finestra propone, e che debbono essere compresi come tali. Pertanto, non ci si deve stupire se l'artista vi cerchi di preferenza rapporti di toni o di colori, rapporti di masse, suscettibili di dare l'avvio a una composizione che potrà raggiungere la pienezza solo nel geometrismo.

È così che Claude Bourguignon si accinge a sviluppare, senza rinunciare allo schema della profondità, un « costruttivismo astratto ». Non si tratta più di « paesaggi », e non è cosa da poco, la parola scompare. I piani astratti colorati, le cui forme sono prese a prestito da una geometria della linea retta, danno ora l'impressione di galleggiare in uno spazio infinito che non ha più nessun rapporto con la nostra esperienza del mondo tridimensionale. Questo spazio è del tutto disantropomorfizzato, il pittore s'ingegna a rifiutare allo spettatore i referenziali abituali che permetterebbero allo sguardo di guardarsi dalla vertigine. Gli effetti di profondità e di assenza di gravità sono demoltiplicati. L'abisso non è più semplicemente quello che si avverte sullo sfondo del quadro. È sotto i nostri piedi. L'immagine, nella sua tavolozza sontuosa, gioca sulla luminosità degli sfondi per attirarvi l'occhio e offrirgli un'immersione in un mondo enigmatico; ma un'immersione fugace come un sogno incompiuto, quel che si intravede è sempre solo un frammento.

La perdita di riferimenti distrugge nello spettatore ogni certezza. Nei piani astratti che stanno in sospenso nel vuoto, abitati dalla verticalità e immersi in una luminosità siderale, è impossibile dire le dimensioni, le forme complete e le posizioni reali. Molto di più che nelle opere di un'epoca anteriore lo spazio nel periodo del « costruttivismo astratto », diventa equivoco e, percettibilmente, anfibolico. La sua irrazionalità non è stata mai spinta così in là. Forse Claude Bourguignon vuol ricordare a chi l'avesse dimenticato, che un'intera faccia della percezione dei fenomeni visivi sfugge alla ragione umana, e sono questi fenomeni, repressi dal razionalismo della prospettiva classica, che una concezione astratta dello spazio è in grado di mettere in evidenza. Tuttavia non sarebbe qui l'essenziale. L'irrazionalità dello spazio in Claude Bourguignon non è una ricerca in sè. È il risultato d'un approccio sperimentale che consiste a vedere come si comportano le forme geometriche, dal momento che ad esse si impone, volenti o nolenti, di produrre effetti di profondità che non sono più quelli della prospettiva matematica. A questo proposito il « costruttivismo astratto » rappresenta, nell'evoluzione dell'artista, il momento d'un « passaggio al limite », nel senso in cui la ricerca della profondità potrebbe compromettere l'unità della composizione e rendere impossibile l'autonomia della sintesi geometrica.

Sembrerebbe che, per tentare di rispondere a questo problema, l'artista si sia valso in un primo tempo della magia delle trasparenze. Queste conferiscono alla sovrapposizione dei piani un cromatismo d'una sensualità delicata, un po' fin de siècle, fatta di svelamenti, sapientemente sospesi. Con questi giochi, in cui si lasciano

intravedere le parti nascoste, il colore contribuisce ad esaltare l'immaterialità dei diversi piani e la leggibilità di tutte quante le linee che costituiscono le loro rispettive identità ; allo stesso tempo, crea tra loro, avvicinandoli gli uni agli altri, una sorta di mutua dipendenza. Le trasparenze quindi hanno lo scopo di sottrarre alla profondità, una parte di mistero e di irrazionalità, e di rendere più evidente lo sforzo di sintesi geometrica.

Ma per ciò che riguarda l'esigenza d'autonomia della sintesi, l'artista si è volto dalla parte della forma in quanto tale. Alla ricerca sul quadrato, impegnato da tempo, egli ha dato una direzione nuova. Il quadrato veniva spesso rappresentato secondo più assi di proiezione laterali all'interno della stessa immagine ; inoltre scompariva in parte, o dietro altre forme, o fuoriuscendo dai limiti del quadro. Tende ora, almeno nelle opere più audaci, ad essere colto frontalmente e nell'integralità della forma ; e non ci sorprende che il cambiamento di prospettiva si sia accompagnato da una presa in considerazione rigorosa dell'ortogonalità. Si annuncia un vero e proprio cambiamento, importante come quello provocato dall'invenzione della « piccola finestra ». E pare sia decisivo, perché con l'adozione dell'ortogonalità come principio di composizione delle opere, l'artista si dà la possibilità di assumere una distanza critica rispetto allo schema della profondità, come è stato sfruttato fin qui, e correlativamente, di accrescere l'autonomia della sintesi geometrica.

È dai quadri detti « arte costruita » che questo cambiamento prende il suo vero significato. I quadri mettono in scena una poetica dello spazio, ancora legata all'espressione della profondità, ma cedendo il passo ad un costruttivismo conquistatore. Vi si assiste all'apoteosi del quadrato organizzato secondo la regola rigorosa dell'ortogonalità; il cromatismo è ridotto, per scrupolo di coerenza, al nero, al bianco e alla loro mescolanza. Vi è in questi quadri qualcosa di austero e di ieratico che impone un silenzio di carattere religioso. L'armonia e l'equilibrio delle composizioni si ottengono con giochi su variazioni infinite che possono essere originate dal rapporto fondamentale, orizzontale/verticale. La sintesi geometrica certamente vi trova uno slancio nuovo e talvolta, una vera e propria autonomia di costruzione ; tuttavia, dibatte sempre con l'effetto di profondità. Non è scomparso ; ha soltanto cambiato natura per adattarsi all'ortogonalità delle opere, cosa altamente significativa e ne prepara il declino. Le trasparenze sono state abbandonate, non per un disegno lineare e geometrico dei quadrati ; cosa che comunque contenevano in potenza, ma per una loro presentazione frontale sotto forma di piani astratti opachi che si sovrappongono senza mai venir meno all'ortogonalità. Ne consegue che, l'impressione di profondità non è più data solo dal gioco dei colori, basato su una dialettica degli effetti sensibili, centrifughi e centripeti. La terza dimensione rimane, ma lo sfondo si è considerevolmente avvicinato al primo piano ; ha perduto il mistero ed il potere di risvegliare l'angoscia. La costruzione dell'ortogonalità, associata a quella dei non colori, ha creato un clima di grande obiettività. Nello spazio diventato neutro, sembra che i piani quadrati, accostati gli uni agli altri, abbiano acquisito, grazie alla grande stabilità delle forme, e malgrado il carattere astratto, una presenza quasi materiale.

Si può capire che, molto logicamente, Claude Bourguignon sia giunto a sviluppare un'« arte concreta ». Lo schema della profondità conservava, in un certo modo, una

memoria della figurazione. È forse questa la ragione per cui il pittore ha cercato di esaurire le potenzialità, prima di esplorare senza nostalgia nuovi territori ? Qualsiasi sia la risposta che si vuol dare a questa domanda, è chiaro che le opere più recenti testimoniano un cambiamento radicale della sensibilità dell'artista. L'autonomia della sintesi geometrica è ora acquisita. Sperimentata nel periodo precedente, l'ortogonalità delle forme, assecondata da un cromatismo d'una ricchezza rara, diventa qui promessa di felicità, cosa che l'uso del nero e del bianco non lasciava immaginare. L'obliqua non ha più nessun peso sul rigore della composizione. Reca un respiro e un sorriso. Sia che attraversi sovraneamente il piano del quadro o generi quadrati in equilibrio instabile in un angolo, l'obliqua dialettizza l'ortogonale e la trascina in un contrappunto, facendo dell'opera 1'equivalente, nelle arti plastiche, d'un istante di musica, qualcosa come un'architettura sonora.

Lo schema della profondità si esprimeva nel mistero degli sfondi dove lo sguardo poteva perdersi al punto da diventare cieco rispetto all'opera stessa. Scomparso questo schema, l'opera ritrova tutta la sua densità d'oggetto demistificato sotto lo sguardo altrimenti disciplinato, costretto a ricentrarsi su di essa, ed a scoprirvi soltanto quel che è oggettivamente, vale a dire, una costruzione destinata a produrre un'intensa « impressione di spazio » congiuntamente al godimento che l'accompagna. Questa nuova maniera di esistere dell'opera implica che troverà la sua realizzazione solo a condizione d'essere dotata d'una terza dimensione, non più finta ma reale, che potrà prendere la forma di rilievi o addirittura di volumi. « Rompere con la planitudine del quadro » come dice l'artista , è l'esigenza stessa che si pone la sintesi geometrica, di cui il dinamismo e l'autonomia, sono, per natura, senza limiti. In nome di che cosa, allora, si dovrebbe rifiutare alla sintesi geometrica di dispiegarsi liberamente nello spazio ? Tale sintesi aspira ad acquisire una forte materialità per vivere. Claude Bourguignon l'ha capito. È la ragione per cui ha cominciato, per così dire, a far sì che certi elementi geometrici uscissero dal piano fisico del quadro, si inserissero nella terza dimensione a diversi livelli, rispettando per ciascuno di essi, il grado di vitalità. Così l'opera si avvicina all'architettura o alla scultura come a un ideale. L'approccio adottato dall'artista, dopo una lunga meditazione, chiaramente s'iscrive nel movimento del costruttivismo. È il solo capace di infondere forza alle opere per incontrare l'occhio e condividere la passione dell'universale che in esse vibra.

Fernand Fournier, Parigi, dicembre 2005
Tradotto dal francese da Rita Rapoport