

Bruno Caruso, in polemica con se stesso, s'è rivolto alla ricerca metafisica. Dalla forma piena, desunta, sostanziale, ma contornata dal getto forte della luce, egli è passato all'astratta coordinazione degli elementi pittorici del quadro secondo un preciso rigore metafisico. Ossia: si giunge all'astrazione attraverso il superamento di una forma di cui si ha nozione, e il distacco da quella. E la nuova forma avrà altri confini altrettanto reali ma non consci, non noti ad altri che all'inventore. Chiunque la riguarderà dopo, la ricostruirà a suo modo, secondo l'impaginazione, la plasticità o l'equilibrio cromatico. E quella nuova forma sarà immagine astratta. Ma può accadere - come accade in Caruso - che la nuova forma appartenga ancora alle nozioni sensibili, solo sia espressa in modo che l'equilibrio dei colori, la sua stessa impalcatura grafica, il rapporto espressivo, siano altri da quelli accettati alla nostra conoscenza. Una forma, com'è sempre stata in natura, insomma: ma un contenuto *autre*, come si direbbe con il termine critico in uso nell'*informale*.

*Mattino, sera, notte*, le suggestioni vere, gli echi della realtà. « In bianco liscio freddo, con il colore alto che allargando scurisce e concentra la luce al centro » scriverà il Caruso per descrivere il primo dei tre dipinti. Ed è chiaro che si tratti di suggestioni astratte, perfettamente debite, risolte con quei modi pittorici che l'artista estrae ancora dalla sua personale ed esatta nozione del vero.

Ho scritto altra volta che il motivo dominante della pittura di Bruno Caruso è la luce: una luce affocata e mediterranea come quella che egli è abituato a subire nella sua abbacinante città. A un anno di distanza, eccoci di fronte alla maturazione di quella premessa formale. Come la premessa era autentica, così l'esito è autentico, nè sterile, nè immotivato, anzi perfettamente coerente. Chi ricordi gli inizi del Caruso, sentirà ancora quel divario così palese - ed era in esso il segreto di una singolare intelligenza pittorica - tra il contenuto scialbo e la raffinatezza dello stile. Era dunque inevitabile che le stecche di legno di una segheria o i lunghi cavi dei cordari siciliani, o le ritmiche panchine della

Villa Giulia di Palermo, motivi cioè quanto mai *informali*, o se si preferisce, antiplastici, sfociassero in una nuova ed autonoma tensione formale. I colori abolivano lo spazio, ma il disegno tuttavia dava indicazioni prospettiche. Ora è avvenuto che lasciando stare queste, il pittore ha riammesso il problema spaziale, ma affidandolo soltanto al colore. « Ho dovuto smorzare certi toni più squillanti, specie nelle campiture delle zone piene, sistemando il colore nelle zone periferiche » egli mi ha scritto parlandomi delle ragioni e del modo della sua ultima ricerca. Col rendere astratte e quasi taglienti le strutture grafiche, egli ha ancor più ridotto l'immagine all'essenziale. Le zone chiare di colore e quelle scure creano vari piani e con essi la profondità e lo spazio. Nel « Cordaro », ad esempio, come egli stesso annota, « il nero di fondo dà lo stacco a tutto il quadro disegnato, e il bleu di fondo è uno spazio illusorio al di là del quadro. Il primo piano in marrone ha una base (l'apertura della visuale [o il primo piano assoluto]) in vari verdi, terra verde, veronese, permanente, vescica e cinabro ».

La lucida analisi della propria ricerca costituisce così, senza volerlo, il centro focale della polemica. Il pittore trapassa dalla consapevolezza intellettuale allo stimolo della « mente primitiva ». Cerca in se stesso il limite culturale per superarlo coscientemente e risalire alla forma meditata nell'isolamento carico di sensazioni reali. V'è un atteggiamento di intensa emotività più che di stile in questa nuova sintassi della forma, ma rivisto attraverso il risultato nitido dell'operazione mentale, e vorrei dire geometrica: come dovette accadere molte volte ai pittori italiani di tradizione metafisica, dai più antichi ai moderni.

« Io ritengo, dirà ancora il Caruso, che la carica primitiva si possa ritrovare molto di più nella vibrazione di una linea o di una serie di linee e colori che compongono un quadro in cui la forma ha vinto su ogni cosa facendosi spazio e colore, evocazione e vibrazione. E che il contenuto resti il presupposto (o la prova del nove) di una carica emotiva che con tutto il resto si realizza ». E mi pare che basti per le fedi di credito di questa ricerca, nella quale, per non consueta coincidenza, teoria e risultati pittorici son strettamente alla pari.

Il pittore ha sentito la necessità di una nuova forma, ed è appunto qui l'attualizzarsi della sua indagine, il renderla propria dei nostri giorni assillati da miti di recentissima archeologia, ma tratti dal novero delle cognizioni più antiche, come le voci primordiali d'uno sconosciuto pianeta. Per questa necessità egli si è rivolto non allo schema plastico che riconduce a simboli e impianti ideografici — si pensi a tutto l'astrattismo proveniente da Klee — ma ad un dissolversi della realtà al suo stesso rigore di oggetto. Nel chiuso intarsio delle profondità del colore, la forma ridiventa autonoma e l'analisi dei suoi spessori, del suo volume metafisico, propone con moderna coscienza il problema del suo perenne costituirsi.

*Giovanni Carandente*