

## LA LUCE DANZI COL SUO ABITO DI SPOSA

La pittura di Armanda Negri è pittura sponsale. E' pittura di identità tra il maschile e il femminile della realtà. Diritta dal "Cantico dei Cantici", l'immagine della luce che danza "col suo / abito di sposa" si può tradurre nell'immagine della pittura che rivestita della luce danza nel suo luogo aurorale, nel tempo dell'inizio che è la visione escatologica che presiede alla struggente poesia di Turolfo ("L'aurora che attendo") da cui s'è tratto il verso, in quel tagliente e durissimo riunirsi dei suoi "Canti ultimi" (1991).

Se la Storia è il maschile e la Natura è la femminilità della realtà, l'impostazione illustrativa e decorativa delle iconografie snatura e svilisce la referenza sincera al vissuto dei reali. E una pittura debole si autoproclama spesso accattivante e seducente ai pretesti dell'evidenza riconosciuta.

Simmetricamente opposta è la pittura gelosa dei propri segreti, custode di verità profonde e di difficile rivelazione, attenta nella ricerca a coniugare composizione e ventaglio cromatico, per realizzare quel campo spaziale che è il concerto stilistico del fare da parte dell'artista. Così Armanda Negri ha costruito, ora lungo un itinerario di oltre due decenni, un percorso critico e artistico che l'ha condotta alla maturità di un naturalismo intriso di astrazione – secondo il vocabolario del critico – per affermare la verità alta di una pittura capace di slanci poetici, di proporre impostazioni mistiche ai segni e ai gesti di un alfabeto trovato lungo le impervie strade della sua ricerca linguistica.

## ITINERARIO E ANTOLOGIA CRITICA

Anche le prime prove – era il 1978 – non sono state scolastiche ripetizioni di figuratività stanca. Già era descritta la posizione dell'artista di Stradella: bagnare nel luminismo mediterraneo (evocando il Klee e il Matisse della Tunisia e del Marocco) i trascorsi del Chiarismo lombardo e semplicemente, poi, affogare nella solarità dei mari del Sud, le nebbie e gli orizzonti piatti dell'ultima Padania; così, ancora, ritmare in un felice contrappunto di scuri e chiari, le tipologie architettoniche di casette in borghi appenninici o di paesi a strapiombo sul mare. E' interessante notare come, già in quelle primissime prove, la Negri era indicata come artista desiderosa di stringere un patto nuziale tra pittura e poesia; scriveva infatti in catalogo, alla presentazione della mostra alla "Altair" di Frascati, Vito Riviello: "... i Luoghi hanno la stessa funzione delle parole nei versi, evocando plurime e indefinibili realtà. E proprio a dei versi fanno pensare gli oggetti dei paesaggi della Negri, ai versi "salernitani" di Alfonso Gatto e a quelli "siciliani" di Salvatore Quasimodo, insomma molto alla poesia meridionale del dopoguerra che in realtà non visse assai lontano dalla pittura del paesaggio". Quel che Riviello definiva "documentario" era proprio il riferirsi alla concretezza della storia in quanto realtà di architetture e di paesaggio umano, rispetto alla Madre Natura genitrice di spirituale e poetica – come giustamente fu notato – luminosità; e scriveva infatti Riviello: "Negri fa scorrere come in un esaltante "documentario" mediterraneo carico di luci, penombre e colori e timbri sulle sue tavolozze gli itinerari in apparenza diversi e lontani ma in realtà fissi e simbolici d'una Italia in via d'estinzione fortemente vissuta, amata e forse sognata in un velo di perenne nostalgia" e quindi Vito Riviello in quella lontana - eppure così vicina – presentazione, poteva elencare: "Finestre, archi, androni, balconi più che evidenziarsi in dettagliate realtà riduttive si amplificano in una metafora cromatica e sonora dal contesto suggestivo in cui sono incastonate". Ed è, ciò, una premessa a quanto di lì a poco la Negri andrà a sviluppare: i buchi delle finestre e delle porte, i ritmi cromatico-tipologici delle architetture, diventeranno i

timbri scuri-luminosi delle fasce cromatiche a ritmare le striature delle “astratte” composizioni degli anni Ottanta.

Recensendo la mostra, Clotilde Paternostro mise infatti l'accento proprio su la condizione di astrazione insita nella forma trattata dalla Negri: “Nella stesura della scena (...) il gioco tonale è la componente di base; un giuoco sapiente molto ben condotto, tessuto intrinseco della forma, della composizione tutta” (in “L'Osservatore Romano” del 10 novembre 1978; si veda anche la recensione su il “Messaggero” di Roma, del 3 novembre ; e Carlo Marcantonio in “La Sponda”, dicembre 1978).

Anche nel 1980 Armanda Negri espone il materiale sul “diario di bordo” di un viaggio al Sud – precisamente ad Ostuni – dove si accende la libertà espressiva divincolandosi in modo prorompente dalla referenza naturalistica e cogliendo il valore formale del dato luministico dalla incontaminata spazialità mediterranea: “... Il nitore dei volumi calcinacci scandisce insieme la sintesi delle zone cromatiche e una struttura dell'immagine certamente di lontana cultura cezanniana” (in “Avanti”, 22 aprile 1980; si veda anche la recensione di N. Tebano su “Prospettive d'Arte” del giugno 1980). Nella mostra “Da Ostuni”, Negri è presentata da Clotilde Paternostro, nel catalogo per la Galleria “Astrolabio Arte” (a Roma, nell'aprile del 1980), che tra l'altro scrive: “... Sempre la linea d'orizzonte si allontana scorporandosi nella velatura sottile. Un paesaggio filtrato dall'intelligenza, comunque meditato, ridato nelle forme essenziali di piano, volume, composizione, colore. Sarà una poesia talvolta lirica altrove elegiaca: sempre pacata e quieta (...). Un elaborato fantastico che da un accento di realtà si avvia alla trasfigurazione decantata e al modulare sommesso. Ne risulterà – scriveva la Paternostro – “un canto intimistico”.

Clotilde Paternostro poteva, analizzando quella produzione dell'80, già prefigurare e leggere gli sviluppi futuri, proprio quando andava a notare le energie della accezione cromatica e quando rilevava le inquietudini delle atmosfere dalla Negri costruite. Così si esprimeva nel suo saggio critico Clotilde Paternostro: “In altra parte, il condensamento di volumi è nello spazio contratto. E' ancora paesaggio ma di diversa forma. Più violento nell'impaginazione, più robusto e aggressivo nell'intenzione di tradurre l'immagine. Il colore ancora sfumato amalgama, nei paesaggi tenui, il sovrapporsi dei volumi. Ne sortiranno facciate, case, agglomerati urbani di un meridione assoluto. La stesura del piano quindi si amplia coprendo maggiore spazio, si dilata e si allunga a strisce quasi, ritmando diversamente il pieno e il vuoto. Ma la sintesi resta, asciutta, serrata. E' una ricerca. Di colore senz'altro, ma di musicalità anche nel ritmo che muta (piano, cadenzato, o corrusco, improvviso); è una ricerca infine di sintesi a livello umano. Perché un paesaggio ci incanta, perché un'angolazione ci prende. Quali evocazioni o pensieri, quali struggimenti e memorie. Quale l'atmosfera trovata, quindi, ricreata. Un andare, per l'immagine che diventa visione, con la sensibilità acuita, quasi un'antenna per captare onde. Dolcezza della quiete, serenità del riposo, grazia di un momento non perduto. La visione ridà questo senso e ne restituisce l'eco. Gradevole all'ascolto, l'immagine della Negri fornisce rispetto e nostalgia a chi ha fatto dell'ansia la sua unica dimensione di vita”.

La mostra all'“Astrolabio” del 1980 è recensita positivamente da Sandro Papparatti (“... Quasi irreali, quelle facciate di case bianche ed incantate date al nostro sguardo con pennellate lineari, pure, senza ombra di chiaroscuri a tal punto che pare siano disegni astratti”, su “Il Corriere di Roma”, 23 maggio 1980) e da Renato Civello (“... Il lessico, sorretto dalla conoscenza e dalla intimità inventiva, si è fatto armoniosamente linguaggio (...). Non si tratta di una preghiera intimistica, ma di un colloquio raccolto e tuttavia fiducioso, pronto a farsi corale”, in “Il Secolo d'Italia”, 7 maggio 1980).

Ancora alla romana “Astrolabio”, Armanda Negri espone nel 1982, con una acuta presentazione in catalogo di Carlo Giacomozzi: “Lo schema figurale, il modulo estetico della Negri è dunque mera essenza cromatica, smagliante tappeto di colori, magica tessitura di forme che si incastrano, si frantumano e frastagliano sino a

moltiplicarsi in variate dimensioni. Un tappeto su cui l'artista deposita e lascia decantare sensazioni ed emozioni, sensibilità ed immaginazione, accordi e risonanze interiori. Una pittura che ha molti titoli, espressa con straordinaria semplicità, con sapienza, con vigore poetico: una pittura, ancora, che garantisce una verità non peregrina; che, come fresca polla, sgorga sicura e felice dall'intima ricchezza di un'armonia spirituale che l'artista dissemina sul suo terreno creativo".

Tra le recensioni alla mostra Renato Civello rileva il gruppo di opere ad olio ("...Dal filtro severo tanto nell'ordine costruttivo quanto nelle implicazioni poetico-emotive chiarisce ulteriormente i termini di una maturazione completa, del tutto ortodossa nei mezzi e nei risultati") e quindi così si esprime: "avvertiamo la sussistenza di un *paese interiore*, che soppianta il dato memoriale, e l'evidenza dei mille incontri visualizzati, a favore dell'immagine. Ecco perché, a dispetto della verifica costante del dato esterno, quelle di Armanda Negri sono un po' le architetture visionarie di John Marin o di Feininger" (in "Secolo d'Italia", 16 novembre 1982).

Nel 1987, a Roma, alla Galleria "La Feluca", Armanda Negri espone la produzione che la qualifica nella propria originale identità. La sua pittura raggiunge una propria autonomia dalla referenza naturalistica, e l'opera riempie con la matericità della carta pressata e imbevuta dalla pittura liquefatta, una condizione originale di corposa luminosità, come di un biologico proporsi da parte della pittura. Le trasparenze dell'acquarello diventano le trasparenze della materia e la luce diventa da mentale fluido dell'immagine, corpo vivo dell'immagine. Nell'importante saggio in catalogo, Maria Torrente così scrive: "Il suo è il sentimento di uno spazio concreto e gratificante, quello della superficie da strutturare, da campire di segni, colori, immagini la cui verità, nonostante quel brano di realtà da cui pure prendono le mosse, è solo quella della sua scoperta del mondo e della natura. Una pittura di impianto naturalistico che nell'apparente ovvietà della cifra "figurativa" (anche quando urgevano le ansie sperimentali che sono state lo smalto degli anni Sessanta e Settanta) sottintende un'energia vitale inquieta e segreta. Il pennello scandisce spazi e profondità, racconta l'avventura dei grandi silenzi o il placido disporsi di città e paesi immersi nella solarità del colore. Il paesaggio come spazio inviolato consacrato all'espansione cromatica, alla ricerca dell'invisibile nel quotidiano, al tremore della luce che segna un'impronta, cancella un'oscurità, suggerisce, ammicca, insinua, allude. Ma il passaggio dal reale (intuito e liricamente reso, ma sempre agganciato al suo brandello di verità) all'immaginario si realizza meglio negli acquarelli. Il colore, alleggerito e dilavato, perde le sue motivazioni naturali, contenutistiche e descrittive, segue le irregolari asperità del supporto (cartoni di Fabriano leggeri ma rugosi, che serbano le tracce della materia organica). L'artista sente il bisogno di semplificare il procedimento pittorico per misurarsi con la superficie. Lascia colare il colore steso con il pennello, interviene talvolta con il tampone per guidarne il percorso ed ottenere una certa resa di immagine: *La regola e il caso*, addensamenti e rarefazioni, coaguli e lacune che evocano visivamente esiti neoinformali. Ma il rimando concerne lo sguardo e non il procedimento, i reperti materici sono quelli del supporto, assunto dalla Negri come *matière trouvée*, tramite passivo per la manipolazione fantastica del colore e dell'immagine. I motivi figurativi si dispongono in macchie, colature, sovrapposizioni, emergono da trasparenti sensuosità, apparizioni solidificate in forma. Il paesaggio si spoglia della sua connotazione referenziale, si fa mobile scenario di terre acque aria nuvole, simbolo, allegoria, metafora. Il processo di affinamento riflessivo ha condotto recentemente Armanda Negri a misurarsi con nuove tecniche. Sono esposte infatti in questa mostra alcune composizioni che potremmo chiamare *collages*. Si tratta di "prove", esercitazioni che mi sembrano interessanti, realizzate incollando sul fondo, talvolta preparato con qualche sbavatura di colore, piccole strisce o rettangoli o quadrati di soffice carta bianca ricca di cellulosa, quindi capace di ricevere e di restituire affermativamente, di raggrinzarsi e farsi piega, grumo, segno. Sulle superfici già ritmate dalla disciplinata scansione delle carte, l'artista traccia con l'acquarello stesure di colore dalle luminose tramature pastello, poetiche esemplificazioni dei precedenti significati naturalistici,

oppure minuscole annotazioni che rimandano al mondo dell'invisibile, dell'inconscio, della memoria. Il sentimento di uno spazio concreto come luogo degli accadimenti pittorici si identifica con il "sentimento del tempo" come valenza reale e vitale che libera l'immaginario, luogo della reminiscenza e della ripetizione".

L'importante mostra è recensita su vari giornali ("Giornale d'Italia", 5 maggio 1987; "Ecomond Press", 17 maggio 1987) e in particolare sul "Messaggero" di Roma (del 31 marzo 1987), Vito Apuleo così si esprime: "La tecnica, grosso modo, è quella del *collage*. Piccole strisce di soffice carta bianca di formato diverso, incollate su un supporto e dipinte all'acquarello. La carta assorbe l'acqua e il colore, si raggrinzisce, si aggruma, si spande, si sovrappone, si fa materia, suggerendo alla fantasia l'immagine di nubi, cieli, fiori, paesaggi, forme, infine, che sarà lo sguardo poi a ricreare e definire. E' questo il mondo di Armanda Negri. Vale a dire, un mondo attraversato da una fragilissima vena informale, incline alle suggestioni orienteggianti, che se non vive un dramma del sentimento, certamente si propone come il risultato di una sincera emozione".

Sul "Secolo d'Italia" (10 aprile del 1987) così scrive Luigi Tallarico: "Armanda Negri (...) è abitante felice del Paese delle meraviglie, un paese senza confini geografici ma che ha grandi spazi (e grandi silenzi) da amministrare e da vivere. (...) La trasfigurazione lirica è legata ad una complessa procedura di assorbimento del colore in rarefazioni *tachiste* e in manipolazioni di materia, che si libera nella più assoluta vaporosità poetica e che tramuta l'ascendenza informale in vibrazione tattile, fragrante di liricità".

Nel 1988 (Galleria "9 Colonne" a Trento), nel 1991 allo "Spazio 92 Centro Europeo Arte-Cultura" e nel 1992 al Museo di Milano con la antologica, Armanda Negri conduce a sviluppo e a compimento, questa che si può definire la seconda stagione della sua produzione, iniziata appunto con la mostra del 1987 alla "Feluca" di Roma. Come in quella, anche in questa di Trento, nell'88, la presentazione della Torrente individua i termini del discorso nuovo della Negri ("sentimento del tempo" in quanto "sentimento dello spazio" individuato tramite l'innovazione tecnica dei nuovi materiali – "improvvisamente detti collages") e così in alcune recensioni si sottolinea il valore di un immaginario musicale scaturito dal di dentro della massa pittorica (Serena d'Arbella in "L'Adige" del 7 aprile 1988), la capace costruttività del colore che edifica illusioni di piani in sperimentazioni grafiche (Fiorenzo Degasperi in "Alto Adige", 10 aprile 1988), la qualità della ricerca materica dopo la fase pur fascinosa degli acquarelli, che conduce l'artista alla condizione agravitazionale dell'astrazione neoinformale (Angelo Siciliano, in "Daspe" Trento, del 15 aprile 1988).

La Mostra antologica a Milano, nel 1992, è preceduta dall'intervento presso la galleria, sempre a Milano "Spazio 92", (recensione di Dawina Lawrence in "Arte e Cultura", maggio '91), ed è Carmelo Strano a delineare la qualità del suo discorso: "Viene da dire subito che Armanda Negri si misura sul terreno dell'oggetto trovato. Nel suo caso si tratta della carta velina che è diventata un materiale profondamente suo, che lei usa, tocca, manipola con la docilità necessaria ed opportuna nei confronti di un materiale così delicato. Questo materiale così docile viene stravolto, qualche volta anche aggredito, o accarezzato perché possa dar luogo a delle iconografie, tese sulla base di un'attenzione a una rappresentazione certamente astratta che non figurativa "tout court". Il rapporto dell'Armanda Negri con la poetica dell'oggetto trovato è interessante perché è intessuto e condotto sulla base del problema tecnico. (...) Armanda Negri mi pare abbia saputo trovare una situazione di equilibrio rispondente ai tempi di oggi: l'armonia tra il contributo della casualità e il contributo, devo dire ineludibile, inalienabile della progettualità". E' con Clotilde Paternostro, tra i critici più vicini ad Armanda Negri, che abbiamo la messa a punto, articolata e precisa, del suo itinerario critico con un saggio che pone il "punto e a capo", alle soglie della "terza stagione" entro cui si pone l'attuale ricerca artistica della Negri. Insieme ad ampi tralci del saggio della Paternostro, si possono

delineare i percorsi di Armanda Negri. Scrive Clotilde Paternostro nel suo saggio dall'indicativo titolo "Realtà e astrazione. Dialogo tra gli opposti": "Una ricerca continua, portata avanti con estrema coerenza, sostenuta dal gusto della sperimentazione, per un traguardo non prefissato e mai raggiunto; un iter che nel suo andare coagula forme e concetti, scende nel concreto, in attimi di soluzioni risolte e definite. Saranno tuttavia premessa, come già detto, per una ripresa dell'indagine sollecitata ma accorta. L'evoluzione stilistica della Negri, pur se attuata per fasi determinate, si sviluppa in due decenni in un decorso graduato, attuando il notevolissimo passaggio dal figurativo degli anni iniziali all'assoluto astratto e informale degli ultimi momenti. L'inizio dunque è figurativo; come sempre, la realtà immediata fornisce soggetti e temi ... alberi, case, fiori ecc. ecc. Il *Porticato* (olio) e *Foglie* (acquarello), del 1971-1974, sono i tratti iniziali, come i due piccoli ritratti ad acquarello dello stesso periodo. Da qui si parte il momento della formazione più matura e ben delineata: saranno i *Paesaggi campestri* (1979-82), variati nelle scene ma dotati sempre di una delicata cromia che, morbida, fa elegia del tema. Paesaggi tuscolani e non, sviluppati a studio su schizzi estemporanei, reinventati quindi, che raffigurano spazi, campi e colline dalla solarità insistita; la pennellata fratta dà, per "accenni" pittorici, l'insieme della visione in sé compiuta. Non masse compatte, ma *nuance* coloristiche a volte estremamente tenui (*Calanchi*); altrove più intense (*Campagna Tuscolana*). Specifico della Negri è questo dare per tratti, per masse sfaldate, che rimarrà forma costante anche nelle successive fasi. Esempari, per tale verso, sono i "fiori" – *L'Iris* (1981), dove bianco, verde, giallo, dalla morbidezza del tocco in evidenza, si amalgamano nella levità, vaporosità della forma quasi incorporea massa. Così in *Calanchi* (1981) viene restituita la sagoma calcarea senza densità materica, né peso, né volume accertato. Identiche caratteristiche si trovano nei "Grandi paesaggi" (acquarelli) dello stesso periodo che ripropongono il tema della campagna solare in maggiore formato. Per piani sovrapposti, ignorando quasi la prospettiva, viene qui evidenziato il primo accenno di composizione astratta che successivamente acquisterà massima incidenza (*Paesaggio con canne*, acquarello, 1981). E' quasi l'inizio di quel passaggio verso l'astratto che si compirà nel 1986, maturando ancora attraverso i due momenti fondamentali delle *Montagne* e delle *Nuvole* del 1983-84. Mai come in queste possenti masse rocciose, si attua il discorso della frantumazione e ricostituzione della forma sontuosa; roccia unita a nuvole basse, dove l'insieme è forma immaginaria, quasi impressione o intuizione d'immagine priva di corposità e sostanza; interessanti gli "svaporamenti tonali" del *Piccolo Paesaggio* montuoso. Similare è il discorso delle *Nuvole*; si ribalta qui la dislocazione del soggetto. Non più la montagna è il tema, ma diverrà, questa, motivo comprimario e necessario piano di base per l'intera scena. Oscillando tra astrazione e materia, si concreta ora il periodo dello *stucco* e delle prime *Carte* (1986-87); la densità del colore acquista corpo, fisionomia, conservando della materia lo spessore e acquisendo, dell'astratto, la non-immagine. Saranno le *Carte* incollate e dipinte ad acquarello dal dominio dei verdi, rosa, grigi, ocra (1986); sarà il *Materico* vivace carico di humus, dall'amalgama variato del colore in più desinenze tonali (*Cosmo*, 1986-87, acquarello e carta, *Dinamica*, acquarello 1986-87); sarà una cromia scura, fortemente materica e pastosa – il blu, oro, rosso – di *Materico 1*, *Materico 2*, *Materico 3*, del 1987. Queste le più evidenti linee di sperimentazione della Negri in tale intenso periodo, periodo variegato e reso in più tracciati determinanti la vera svolta verso l'astratto. Le *Carte* rappresentano quindi il momento fondamentale per una ricerca tendente a travalicare il concreto, il reale, per una dimensione sempre più interiorizzata e intimista. 1990-1991. L'ultima fase realizzata e articolata anch'essa in più momenti e modi dall'accentuata diversità della tecnica: acquarello e carta, olio e carta, acquarello su carta con supporto di segatura e gesso. Dagli antecedenti passaggi dunque, ad una più specifica, precisata impaginazione del dipinto, resa da una marcata tessitura a strisce orizzontali e verticali a piccole "impronte" di colore con coaguli neri su brevi spazi dilatati di variata cromia (*Frammenti*, acquarello, carta con supporto di segatura e gesso, 1990-91). A tale suggestiva forma si alternano *Carte* ed olio dall'impaginazione ampia, dall'impasto coloristico miscelato per una ricerca esclusivamente pittorica su base informale e astratta già precedentemente acquisite (*Composizione in rosso*, 1990). Momenti

contemporanei, paralleli, dove la ricerca si sviluppa su parametri diversi per definirsi, infine, come già detto, nella struttura a strisce su tele di grandi dimensioni dai titoli chiaramente indicativi – *Ritmi, Percezioni, Intuizioni, Impressioni* (acquarelli, 1990-91). Un universo dato per frammenti non più di masse ma di pure astrazioni coloristiche per un racconto inconscio fatto di emozioni, sensazioni, intuizioni; un racconto svincolato dalla forma esteriore (o immagine definita) ma visione interiorizzata di una realtà già accolta, sedimentata e riproposta per sintesi astratta di pensieri e simboli. Questo della Negri quindi è un lavoro che pur basandosi su un continuo mutare dei modi del dipingere – l'incessante dialogo tra forma e toni di colore; forme fratte, smaterializzate e strutture inventate a scansioni ritmate – sempre si fonda su un unico concetto o ambizioso progetto tenacemente perseguito: quel passaggio dalla materia all'astratto per una decantazione della materia stessa giungendo alla formulazione della pura idea. Più volte è ripetuto nella storia tale tracciato e in ogni disciplina dello spirito; raramente tuttavia troviamo tanta rigorosità di ricerca, analisi compiuta, consequenzialità soprattutto di fasi sperimentate, come nella costante ricerca attuata dalla Negri senza tregua, primariamente per se stessa, essendo la pittura valenza di un soggettivo discorso (comune discorso) di una trascendenza sempre cercata e, a momenti, raggiunta. Discorso di non facile compimento, che nella Negri si realizza per sintesi di momenti dominanti dall'intelligenza, sensibilità, convincimento profondo ch'è pur possibile, in un andamento fluttuante, raggiungere quel punto *attimale* di massima certezza, unica meta d'ogni imperfetto ma perfettibile andare dell'umano sentire. E' della natura umana non pervenire a conclusioni definitive, ma l'essere costantemente aperta a infinite possibilità di evoluzioni e di sviluppo *senza mai poter concludere*. Resterà la perenne tendenza, inderogabile, ad un successivo struggimento che una volta risolto rappresenterà l'ultimo piano, al momento stabilizzato, dell'energia dell'essere che trova se stesso in quel solo momento e in quel solo piano (transeunte). E continuerà il discorso (...) per una creatività che mai cessa di esplorare e di esistere. Dal concreto all'astratto, dal concreto all'ideazione pura; tale è l'assunto del lavoro di Armanda Negri nel doppio iter, spirituale e pittorico sostenuto dall'artista, come esemplato nei quadri in mostra con assoluta evidenza di lessico e di intenti".

A ruota del saggio della Paternostro per il catalogo dell'antologica, ecco che su "Flash art" del dicembre '92, viene pubblicato l'intervento di Stefania Carrozzini che bene spiega i lavori ultimi dell'artista. Così, tra l'altro, scriveva la Carrozzini: "Armanda Negri si mantiene al di qua di una soggettività o una intenzionalità che non sia quella del fare. Per questo si è man mano riappropriata dei mezzi della materia dando sempre più importanza al corpo della pittura, alla sua fisicità, al gesso, alle colle, ai pigmenti: un linguaggio più tangibile ma non per questo meno evocativo di una profonda sensibilità poetica. (...) Le unità di tempo e di luogo dell'iniziale ricerca, tendono a trasformarsi nel tempo del "work in progress" dove regola e caso si pongono in continuo confronto dialettico. Le superfici ci offrono la granulosità e la trasparenza, le vicissitudini e i naufragi di un colore-materia, in disposizione organica, quale humus pittorico, un colore corrispondente con gli atomi di realtà. Armanda Negri si muove in una sintesi e in un rapporto necessario tra senso, sentimento e ragione, lirismo e astrazione".

Giunta alla maturità delle ultime "tecniche miste", Armanda Negri ribadisce in alcune personali (tra cui l'intervento a Broni, vicino Pavia, al Centro Culturale "C. Barbieri", 1993, con la presentazione di Alda Guarnaschelli: "...La realtà spogliata del contingente, rivela in questi fogli la sua violenta e assoluta universalità ..."), il proprio lavoro, mentre in alcune collettive, sviluppa un ottimo incontro con la realtà critica contestuale del suo itinerario: così, per esempio, si possono mettere a confronto e relazionare, le due collettive, la prima del 1980 – alla Galleria "Astrolabio" di Roma – "Artisti Contemporanei", in cui Renato Civello la presenta, insieme a numerosi altri artisti; e la seconda – nel 1993 ad Albano Laziale, vicino Roma – per la mostra "Nobiltà dell'arte", presentata con una intervista curata da Barbara Vinciguerra, insieme ad alcuni artisti tra cui Manzù e Mastroianni, Baldino e Mondazzi, Sanfilippo e Caboni, Onesti e

Cavaldesi. Precedente a questo intervento, in mostra personale al "San Fedele" di Milano – 1996 – sono due esposizioni, l'una a Terni, nel 1994, alla "Pinacoteca Civica", in una collettiva dove vengono messi in evidenza gli aspetti dei temi religiosi e spirituali con le tematiche dell'astrazione (in catalogo testi di Piero Dorazio e M. Apa); e una mostra riassuntiva a carattere storico, curata in Vaticano al Braccio di Carlo Magno per ricordare i cinquanta anni della UCAI (Unione Cattolica Artisti Italiani), dal '45 al '95 a ridisegnare con una tramatura storica (da Martini e Fontana fino a Cucchi e Paladino, Carlo Maria Mariani e Di Stasio) l'itinerario critico degli artisti dell'associazione cattolica (da Severini a Carena fino a Nicola Sebastio e i protagonisti della "Beato Angelico" a Milano) dentro la tramatura, l'ordito dell'arazzo di una storia dell'arte sacra italiana dal secondo dopoguerra ad oggi. Armanda Negri trova posto in catalogo – vicino a Valentino Vago e a Somaini, Honegger e Gasperini (per dire di un ambiente culturale milanese attento alle tematiche dell'arte sacra sul versante astratto come figurativo e informale, in pittura come in scultura e grafica) – proprio nel nodo della congiunzione del passaggio tra figurazione e astrazione (databile tra gli anni Settanta e Ottanta) nello specifico dell'arte sacra.

Armanda Negri ha sempre avuto attenzione ai temi della spiritualità e ha sempre reso omaggio alle possibilità di una rappresentazione che fosse capace di introdurre noi tutti nello spazio della spiritualità.

E' probabilmente – per non dire "certamente" – tale assunto poetico e compositivo ad aver motivato l'intero percorso di Armanda Negri. Fino alla produzione scaturita dall'incontro con la poesia e la testimonianza di David Maria Turoldo.

#### UNA PITTURA SPONSALE

Da sempre Armanda Negri vive nella tensione religiosa di una pittura che si disseta alla fonte dell'ispirazione poetica, tradotta dai testi di poeti e mistici e dalle referenze naturalistiche, dai luoghi e dagli spazi della memoria storica. Come l'itinerario critico ha confermato, da addirittura la prima personale nel 1978 veniva individuato il rapporto tra la sua arte e la produzione poetica – in quel caso specifico, con la poesia "mediterranea" di Gatto e Quasimodo -. E chi in modo estemporaneo chi in modo analitico, sempre la critica che ha seguito il farsi dell'opera di Negri nel corso degli anni, ha ben visto come fosse costante nella sua opera la referenza alla spazialità religiosa. Questa la grande e importante affermazione: in Armanda Negri l'arte non ha avuto una valenza decorativistica e illustrativa e lungo il percorso critico sviluppato nei decenni è giunta a tale consapevole realtà, di esprimersi – l'arte – per mezzo della "referenza" che altera la condizione critica, la terminologia e il vocabolario critico-artistico; per giustificare, eventualmente, tale vocabolario e mondo categoriale, solo se filtrato attraverso una investitura spirituale. In David Turoldo, da anni Armanda Negri andava verificando un suo personale disporsi all'ascolto della Parola, trovando proprio nello specifico dell'opera turoldiana la qualificazione di quanto poteva soddisfare il farsi e il prodursi (Pareyson direbbe il "formarsi" in "formatività") della sua arte.

E' proprio in Turoldo, infatti, che riscontriamo – tra le più originali delle voci in poesia di questi decenni - la qualificazione salmodiante di una invocazione, di una epica personale e corale, che immette nella produzione in versi non il presenzialismo e la produzione di consumo o di dispersione del "versificare", ma, proprio, che trasferisce e trasfigura nel "costruire" versi l'edificazione dello spazio magnetico dell'ascolto realizzato, del dialogo del salmista (nostro contemporaneo) con la Parola.

In ciò consiste l'ambizione - risolta – della pittura della pittura di Negri. Di essere detta pittura "campo magnetico", spazio e tempo di un luogo dove si costruisce l'incontro tra l'io (e il "noi") e la Parola. Il Dio Padre come in un "Figliol Prodigio" (come una "Madonna della Misericordia" pierfrancescana), accoglie e custodisce il pellegrinare, il tentativo di balbettare, il poter "nominare" l'immagine, la pittura di quel "Tu"

che Turolfo così precisamente e così degnamente ha espresso, che ha potuto ben meritare di dover “nominare”.

In questo senso ha proposto la lettura di queste opere della Negri, dedicate alla poesia di Turolfo, Mons. Ravasi. Infatti Ravasi afferma: “Le opere di Armanda Negri non sono “esegesi” o illustrazione o commento alle poesie di p. Turolfo: sono, invece, percorsi paralleli che investigano il senso, che provano le stesse emozioni anche se diverse sono le forme espressive; sono meditazioni condotte in consonanza all’interno del “fiordo della speranza”, per usare un’immagine tuoldiana”.

Queste pitture hanno dunque l’ardire di porsi equivalenti ai “Salmi” nostri contemporanei, ovvero, alle poesie di Turolfo. E la possibilità di leggere insieme i quadri con i versi – l’opera dell’artista con l’opera del poeta – riposa nella condizione di “ascolto” a cui entrambi i linguaggi “ci chiamano”. Nel suo acuto saggio p. Castelli, in questo catalogo, scrive del “nulla” che per Turolfo “si confonde” con Dio, e cita: “Il nulla / nell’esser che sei: // nada del Nada / eterno”. Nei “Canti Ultimi” si parla – continua Castelli – di “vuoto santo”, di “divino Nulla” per dire che Dio è il totalmente altro di là e di fuori di ogni nostro schema; l’Informe, l’Indeterminato, il “Non-razionale”. Dunque, il nostro nulla. “Né volto / né immagine, né segno alcuno / nulla: più che il vuoto / un nulla. // Forse un suono / una nota sommessa almeno, / un colore: // invece / un oceano nero di nulla”.

Le citazioni usate da Castelli, non a caso, sono da “Canti ultimi”, tra le opere più inquietanti, più penetranti dell’intera ultima letteratura italiana di questi anni. Ed è interessante notare come la “non figurazione” usata dalla Negri, bene si accompagna a questo (“Canti ultimi”) lavoro di Turolfo sul “niente” in quanto costruzione “figurale” del “nulla” (e qui cade il riferimento al recente, importante volume di Sergio Givone su la “Storia del Nulla”, edito nel ’95 a Bari).

E non si tratta di minimalismo, ma proprio – come in Celan – di matura consapevolezza del tutto racchiuso nella parola proclamata, detta, nominata. Nella sua assoluta fragilità la parola scritta, il verso concreto è carico dell’assoluto in quanto “esistente, che esprime l’esistente”: quel “dato” che “fuori-esce” per “dare se stesso” nel “qui e ora”. Sporco di niente, reclama la propria natura di rapportarsi al Nulla: e benissimo fa padre Castelli quando cita l’affascinante e sconcertante “Il Pellegrino cherubico” da cui trae la citazione: “Dio è puro nulla, il qui e l’ora non lo toccano: quanto più vuoi afferrarlo, tanto più ti sfugge”.

E’ proprio tale “condizione” definita dal “Nulla” che, ricordando San Giovanni della Croce (e magari anche quanto ne scriveva Henri Bremond, certo letto da Turolfo), giustifica – se ce ne fosse bisogno – la peculiare condizione della poetica di “non figurazione” riscontrabile anche nelle poesie di Turolfo. E’ interessante notare, tra le altre cose, come anche padre Castelli pone la condizione aurorale (di luminosa, naturale/naturalistica espressione) quale metafora di una situazione – poetica e artistica – che è nuziale: “Inabissandosi nella morte, Cristo l’ha trasfigurata, talmente che Turolfo ne ha avvertito la nostalgia. La morte? “Questo finir di morire” nostra “aurora stupenda”, anzi, “mio antico amore, mia antica quiete”. Per queste prospettive, il canto tuoldiano non è mai funebre: è canto aurorale – scrive Castelli, - canto d’incontro, di nozze”.

“Canto di nozze” il cantare di Turolfo, dunque; e pittura sponsale, la pittura di Negri. Le equivalenze di metafore avvicinano i “doppi” dell’unica realtà: la Parola crocifissa – a S. Damiano, per esempio – “parla” al chiamato: S. Francesco ascolta il Crocifisso a S. Damiano così come “ascolta/ricive” le stimmate alla Verna. Il cantare del verso è il cantare della composizione cromatica. E la luce in cui bagna il colore della sua pittura – Armanda Negri – è la luce delle trasparenze con cui delinea le immagini, nei versi dei “Canti ultimi” – David M. Turolfo-.

Da Pound a Celan, Turoldo ripercorre il disegnare sbavato e slabbrato – eppure chiuso nella ferrea necessità della vocazione all’immagine – come si trattasse degli ultimi disegni di Morandi, là dove un verbo ripetuto nello spazio di cinque versi, con aggettivi seguiti dal sostantivo detto e poi taciuto – in un silenzio/vuoto tutto però riempito dal senso, significato, del “dire” – è come una linea a carboncino (o leggera punta di pennello a n. 2, a lambire appena il foglio di carta e far assorbire il colore diluito) che tratteggia nella sua astrazione (di singola linea depositata sulla superficie) la costruzione della figura “composta” nei vuoti e nei “silenzi” luminosi, delle spaziature vuote “attorno” a quel tracciato – di carboncino o di leggera pennellata-. Esiste una forte e intima equivalenza, tra il verso dei “Canti ultimi” e gli ultimi disegni e acquarelli di Morandi: ed è proprio la realizzata spazialità della “non figurazione”, da cui scaturisce la luminosa – notturna anche, da “Salita al Carmelo” – immagine cercata dal di dentro della “necessità della vocazione”.

L’artista e il poeta sono “chiamati” ad esprimere l’immagine e nella rarefatta essenzialità (non minimalistica) di aura ideale nello specifico linguistico ed espressivo, affermando una qualificazione trovata nel ricercare della propria interiorità.

## LE OPERE

Armanda Negri si è posta su tale strada e ha tentato, tenta, di camminare ascoltando dal di dentro della propria interiorità la possibilità che scaturisca ed emerga l’icona. Il tempo dell’immagine che esprima la verità dell’immagine cercata/trovata. Turoldo è per la Negri il binario, è la logica della strada, è la giustificazione realizzata della possibilità dell’immagine. A lei come artista è dato di informare e formare l’immagine nella secolare negligenza della umana condizione, per poter far intravedere – anche a noi – l’intelligenza e la sanità dell’icona. La quale icona vive in virtù di quel sentimento di mistica e poesia di cui è intriso il poetare di David Turoldo.

Le invenzioni stilistiche della Negri diventano così umile atto di lettura di Turoldo. Ma proprio in questa francescana umiltà, riposa la grandezza dell’espressione artistica, l’autonoma configurazione linguistica della Negri rispetto anche alla sua fonte ispiratrice, il verso della poesia di Turoldo. Come scrive Ravasi: “All’occhio del poeta che “apre il varco verso la sostanza” segreta della realtà si accompagna l’occhio dell’artista che perfora la parola e le cose cantate, alla ricerca di quella “perla rara che le cose in recessi impervi racchiudono e tutelano”.

*“Sei la terra che trasvola / carica di luce / nella nostra notte”* (da D. M. Turoldo: *“O sensi miei...”*, Milano 1990, p. 327). Ed ecco che le carte leggere, trasparenti si sovrappongono, come velature solide, come visualizzazioni dell’aria solidificata, alle campiture del cielo notturno, con colli e Sole stilizzato – che è luna lucente di cala luminosità -. Il centro luminoso si apre alla composizione come se pluralizza il centro in tanti centri luminosi. Le triangolazioni dei rossi si intersecano – in chiave di orizzontalità – con la verticalità delle strisce di carta velina aggettante e che si muovono a stormir d’alito. E’ una pittura che si vuole muovere, come la “Cattedrale del silenzio” di Turoldo. Piena di acqua e aria, con le colline della terra rese in trasparenza: terra aerea, che lievita, che si alza come la cattedrale (del silenzio). E’ un quadro di notturna luminosità: di luminosità scaturita dall’interno della notte, dall’interno dell’antro dell’edificio. L’edificio della terra è l’edificio della cattedrale ed è infine la verità del proprio essere materia di pittura: la pittura è una cattedrale dal corpo silenzioso e luminoso.

*“E’ dunque squarcia con forza la tenebre / la grande luce che splende per sempre”* (da D. M. Turoldo e G. Ravasi: *“Opere e giorni del Signore”*, Milano 1989, p. 1354). La grumosa materia di luce forma una croce rovesciata, ovvero è la intersezione compositiva della Spazialità e della Temporalità in cui trova luogo lo scardinamento delle fenomeniche dimensioni: come accade sul Tabor.

Ed è proprio, questa immagine, la realizzata icona della Trasfigurazione, vera contemporanea disciplina della luce che scardina per ricomporre in sé la verità-superiore di una Bellezza custode della Verità, come nel tabernacolo mariano persiste il Frutto dell'incarnato Verbo.

*"Tu sei l'inimmaginabile anima dell'atomo..."; "...Nessun tempo ti contiene né i cieli dei cieli"* (da *"Opere e giorni del Signore"*, cit. p. 1688). Le due opere traggono spunto dal commento alla VI Domenica di avvento con la Divina maternità della Vergine. Lo spazio è costruito per sfilacciate di ordito di arazzo. Come la geometria dei campi coltivati visti dall'alto, come le croste del sangue aggrumito, si spaccano per forza di luce che dal di dentro – della terra e del sangue – scaturisce, provocando sulla superficie una stratificazione di piani, tra le geometrie dei filari in terre e i bianchi flussi di vortice in pennellate veloci, aggettanti, come schizzate da vulcani sottostanti la crosta della superficie.

*"Ed esser come gli uccelli del cielo..."; "E' il prodigio per cui cielo e terra e mare sono il grande ostensorio"; "O Immacolata! Tu sei oltre le stelle..."*. Nell'introduzione alla Quaresima e al Mercoledì delle Ceneri, Turoldo reclama la "unità dei Santi" per un "cuore unito"; e percorre sul filo di una visione naturale il francescanesimo che sottintende il suo essere dei Servi di Santa Maria, e che ripete in miriadi di altre poesie, così come per il secondo lavoro della Negri tratto dagli "Inni" all'Eucarestia (in particolare si tratta del "Tempio vero è solo amore", da *"Opere e giorni del Signore"*, cit. p. 615. 1496, 1540) e per il terzo qui accostato ai precedenti due, tratto "dall'Ultima preghiera" per la festività della Immacolata, in cui il dato naturalistico diventa attributo mariano (da *"Opere e giorni del Signore"*, cit. p. 1496). In queste opere Armanda Negri coglie il versante luministico e lo decide con un Sole che è globo splendente, assolutizzazione cromatica e compositiva a decidere nei cerchi concentrici il ritmo della esplosione cosmologica da "origine" dell'Universo, da apocalittica visione che riassume tutti i cieli e tutti i tempi delle stagioni. Il Sole diventa particola eucaristica, diventa cuore che pulsa, pensiero che dilata le proprie energie. Rossi e arancioni, con bianchi e viola striati, intersecano filamentose strisce di campi elettrici, luoghi dal magnetismo cromatico, dove la matericità della pittura è la trasparenza della capace luce che trafigge, come raggio di Sole, una nuvola, la realtà.

*"Dov'è la vittoria della morte? ..."* è una strofa da "Unica speranza" (da *"O sensi miei..."*, cit. p. 455). Il "nuovo giorno" è la luce che "adorna come fiori le piaghe" e tutto ciò è la "resurrezione". L'ovale della grande pietra è un rotolare della circonferenza che viene come smembrata, divelta, dalle verticali strisce che nel ritmo della alternanza, tra azzurri e arancio-rosso-bianco, compone una armoniosa rotazione della pietra/circonferenza/ovale nella corposa stratificazione dei piani che si intersecano nella profondità del corpo della materia superficie.

*"Essere nuovi come la luce a ogni alba..."* è tratto, questo verso, da "Non ci sono fatti precedenti" (da *"O sensi miei..."*, cit. p. 352). L'artista ha scomposto di velature stratificate garze la superficie del campo cromatico, dando seguito a un "pianissimo" degno delle aurore autunnali, con i tenui colori a procedere nel silenzio di una accensione che divamperà nel giorno pieno. Negri coglie proprio il momento aurorale dell'alba, identificando nell'inizio del giorno il tema della novità. Come tanti confini e profili di colli, si inseguono quali onde di un mare sconfinato, così saremo sempre tutti i giorni sempre nuovi a noi stessi e uguali: "vedere / la creazione emergere: dalla notte!" scrive Turoldo, nel medesimo componimento. E qui si spiega il momento della Aurora, quale ancora pregno tempo di sudore della notte stellata.

*"Vieni e vai..."* è un verso da "Cattedrale del silenzio" (da *"O sensi miei..."*, cit. p. 327) e segue con l'altra opera, dal titolo, usando il verso della medesima poesia: *"...Per gli spazi a noi invalicabili"* (cit. idem). Dunque un dittico per indicare il movimento, l'andare, il pellegrinare dentro un itinerario di profonda spiritualità: l'andare (il "vieni e vai") che assomiglia al girovagare senza meta, viene a trasformarsi nel

pellegrinaggio che trova sazietà al suo camminare, essendo giunto alla meta: proprio gli spazi “a noi invalicabili”. L’artista costruisce un intreccio di onde, come di viali tra colli che si intersecano nel mare di infiniti appennini. Sono anche carte strappate con cura e precisione, sfrangiate così che la materia diventi colore: l’ocra e il bianco della carta con le tinte su l’azzurro e il grigio e i gialli accesi e smorti insieme. Le “onde” seguono il ritmo del deambulare, come di onde sonore intrecciate. C’è ritmo e cromatico contrappunto in queste opere a dimostrare il viaggiare, il movimento della orizzontalità della dimensione umana e c’è il movimento in profondità che si costituisce equivalente del movimento ascensionale: si sublima la terrestrità della materia nella diluita e luminosa cromia che assume a sé lo spazio incantato dell’“invalicabile”. Qui l’opera della Negri raggiunge un equilibrio felice e sazio tra la “forma” e il “contenuto”, si sarebbe detto decenni fa.

*“Allor fiumi selve e fiori sarà tutto un canto solo: nuova terra e cieli nuovi nasceranno, Alleluia!”*, è tratto dagli *“Inni all’Eucarestia”* – precisamente da *“Tempio vero è solo amore”* (da *“Opere e giorni del Signore”*, cit. p. 1539/1540) così come l’altra opera che ribadisce il verso: *“nuova terra e cieli nuovi”*.

Armanda Negri nell’una come nell’altra opera ha voluto incastrare diversificati piani e intrecciati colori diversificati (nel primo: fiumi azzurro/verde, selve azzurro/verde, fiori rosso e giallo) unificati dall’andamento verticale delle striature a mimare alberi della foresta e canne di organo per una armonica edificazione di una cattedrale di suoni e spazi siderali, come se l’esterno della natura e della possibile cattedrale, appartenga, infine alla interiorità di ciascuno di noi, trovando nella propria condizione di meditazione l’infinito degli spazi dove trovano davvero luogo e visualizzazione tutte le terre e tutti i cieli, vissuti e pensati. Le masse di colore si compongono con ritmo o in spazi di soffice liquefatta pittura (*nuova terra e cieli nuovi*).

*“Tu non sei il fiume ma ti nascondi nel fiume”* è verso del sesto lato dello *“Esagono”* (da D. M. Turolto: *“Canti ultimi”*, Milano 1991; p. 25), che viene poi a seguire nell’altra opera *“...Tu non sei il fiume ma ti nascondi nel fiume, non sei la foresta ma sei nascosto nella foresta / non sei il vento / sei il vento del vento”* (idem). Con questo gruppo di opere si seguita a trattare i temi della natura e del movimento e del “nascondimento” come forma e modalità del rivelamento della presenza del Dio Vivente. In queste opere, dove Turolto disegna sul “niente” la onnipresenza del Vivente, là dove, dunque, Turolto raggiunge il massimo della concentrazione e della emozione poetica, ecco che la Negri ci permette di entrare in una rarefazione compositiva e stilistica che è propria della maturità di ciascun artista: nella prima opera lo sgocciolamento gestuale eppure guidato sulla linea della diagonale ad attraversare per sincopate spaziature la superficie del foglio, descrive nel fresco e acquitrinoso campo magnetico, l’energia poetante, tutta interiorizzata (nel cuore della natura come dell’uomo, come di Dio stesso); della poesia fattasi preghiera. Spazio dell’incontro tra il Figlio e il Padre. Nella seconda opera si evidenzia in materia quanto nella prima opera era lasciata al “nulla” del flusso diluito dell’acqua a scorrere. Qui, ora le gocce si sono solidificate e dilatate come tronchi pur giovani, arbusti di un bosco che custodisce nella propria immagine il senso del Dio vivente. La diluizione e gestualità della prima opera, si lega alla concreta impalcatura della seconda, a far scorrere l’immagine voluta da Turolto, tra fiumi e foreste in quanto spazi flessuosi e fissati (le onde in movimento e gli alberi fissi), modulazioni di moduli evanescenti o proprio empirici, come a disegnare l’aria (e l’acqua) o il fuoco (e la terra). Una cosmologia degli Elementi che soprintende alla descrizione naturalistica a cui pur il verso di Turolto suggerisce di giungere. Ma è la struttura del verso ovvero il componimento tutto che permette all’artista di rapportarsi alla non descrittività (alla non illusione) che il medesimo poeta opera e realizza.

E' Turoldo, proprio, che qui si fa, da "canto ultimo", preghiera purissima e antidescrittivo e anti illustrativo per antonomasia. Ed è qui che la Negri trova perfettamente a suo agio il disporre colori e forme per accompagnare il suono salmodiato, il ritmo sonoro, il campo magnetico della energia della "voce" che nomina l'incontro con il Dio Vivente. Gli azzurri e i verdi, i bianchi e i gialli sono amalgamati come un concerto cromatico. Dalle lontane vestigia di un "Ultimo Naturalismo" – per dirla con Arcangeli e con il Morlotti degli anni di sodalizio con Testori – proviene la possibilità – critica e artistica – di declamare in tali campiture pittoriche il versificare del poeta. E questa inferiore – in quanto critico-artistica verità, permette di affermare la superiore, intima e profonda, verità: che la preghiera realizza tra liquido e solido, tra luce e corpo, il senso e il profumo del significato di questo nostro esserci, qui come nel "non luogo" – che è "tutti i luoghi" -, per una pittura che è qui ed è nascosta nella pittura di un "non dove", "non luogo". Armanda Negri raggiunge, come nella scalata alla salita del Carmelo, la sua illuminazione, scavando e scoprendo, in Turoldo, il salmista nostro contemporaneo.

*"Sogno fontane di acque"* e *"Fiumi e cascate di acque / e praterie sconfinato ove / la luce danzi col suo / abito di sposa / e un angelo che suoni il flauto / nel silenzio di una dolcissima / aurora"*, sono tratti da *"L'aurora che attendo"* (da *"Canti ultimi"*, cit. p. 121). La ripartizione a tasselli larghi come di pezzi di vetrata in superficie ad alzarsi per la parete o come una parete di ceramiche assemblate, è una parete trafitta dal di dentro da una luce forte e che sbianca il colore, così che i verdi e gli azzurri e i bianchi e le graffiature della carta imbevuta e poi fermata, danno il senso anche della Passione. Come di una tragica conquista da parte della materia – e dunque di noi stessi – della luce, di appartenere, ovvero, alla luce. C'è una capacità, da parte di Negri, di notevole maestria nel rendere il valore materico della luce, della "concretezza" della luminosità della pittura, rispetto poi alla solida e evidente materia, empirica, fenomenica, con cui combatte la luce e che vince trafiggendola, trasfigurandola. Acqua, angelo, prateria: le immagini del poeta sono le immagini della Natura e della cosmologia cristologica: il tutto reso nella metafora degli amanti del "Cantico" – archetipo assoluto, riversato in Amos e in tutta la storia dell'umanità! – per cui la equivalenza della medesima pittura con la poesia, si costituisce amante della materia, nella splendida salvifica luce della "Trasfigurazione".

*"Fa di me un fiume, Signore, un fiume / un fiume ampio, disteso / che dal Monte si snodi flessuoso..."* e poi *"... E poi si allarghi sulla pianura"*, e dunque *"E sfoci e ritorni a perdersi dolcemente nel tuo mare..."*; le tre opere fanno parte dell'incontro dell'artista con la poesia *"Fa di me un fiume"* (da *"O sensi miei..."*, cit. p. 559) in cui Armanda Negri si trova benissimo a suo agio e che sono, tra l'altro, tra le prime opere dell'intero ciclo turoldiano. Le tre opere vanno colte insieme, proprio seguendo l'andamento della poesia, nella sua proposta di spazi in movimento diritto e "disteso" – e allora le striature si accavallano percorrendo senza inciampi la direzionalità della diagonale della superficie usata -, o perché il fiume compie, come dice il poeta: "lo snodo flessuoso": e allora la diritta linea delle onde percorreranno una grande ansa, un gomito di semicirconferenza a riempire il vortice nell'angolo retto della superficie, per poi moltiplicare, tale andamento di vortice e ripiegamento flessuoso, nella terza opera, quando si tratta proprio di seguire l'andamento del fiume che "sfoci e ritorni a perdersi..." per cui le onde prima diritte e poi a flettersi qui finalmente congiunte con ("dolcemente") il "mare" non diventeranno soltanto una stratificazione di velature su velature, ma diventeranno di trasparenze in trasparenze, per un campo di luminosa erba marina, fondale e superficie, profondità e altezza di un unico luogo che sia davvero "tutti i luoghi".

Qui la pittura si costituisce libera e sicura, fresca e vibrante. Le pennellate corrono felici e sicure dentro la superficie e dentro l'aria sovrastante la superficie: sembra che Negri abbia reso possibile la lievitazione della pittura e si costituisca, così come un versificare a correre per prima e seconda e terza strofa, lungo la pagina immacolata del diario del poeta che qui si traducono – le strofe – nella composizione triadica a

seguire i movimenti di flessuosi e inquieti e dolci intrecci del corpo dell'acqua in quanto corpo di luminosa spazialità, di luminosa stratificazione di velature leggerissime eppure concrete, vere, autenticamente dimostrate nella loro assoluta spiritualità.

*“Ma più amato ancora è l'altro fiume che dentro mi attraversa”* è un verso tratto da *“Il mio fiume”* (da *“O sensi miei...”*, cit. p. 620) in cui *“termina”* il ciclo delle acque e dei fiumi e delle striature e delle composizioni a materia stratificata (e a velatura stratificate). E Armanda Negri decide di non insistere con l'astrazione spirituale bensì proprio di giungere alla finale disposizione di questo ciclo svelando – riportando – ad un dato naturalistico (il paesaggio accennato nella sua componente di orizzonte e di cielo e fiume nella pianura mostrata), l'assunto dell'astrazione spirituale con cui si era cimentata. Ma è chiaramente una referenza fortemente antidescrittiva e antillustrativa. E' invece una matura consapevolezza del *“poco”*, del *“togliere”* come maturità del *“fare”*. In questa opera la Negri toglie la materia, scarta gli elementi, elimina la materia. Come in una scultura, questa pittura nasce dal *“togliere”*. Alla superficie della tela la pittura chiede l'assoluto. Come la coscienza della poesia chiede alla propria intimità di tradursi in preghiera. Tra Poesia e Mistica riposa l'assunto critico di Turoldo, così tra mettere e togliere, tra pittura di luce e di materia, riposa l'assunto della costruzione dell'immagine in Armanda Negri. Il fiume che *“dentro mi attraversa”* è per eccellenza un fiume ed è un luogo metafisico, metaforico, *“diverso”* dall'empirica descrizione del corpo (del fiume e dell'individuo). Eppure, anche qui, Negri ribalta l'evidenza: pone una immagine latente dell'empirico e del naturalistico rapportarsi, in un ambito diverso che reclama l'astrazione; così come nella astrazione della trasfigurazione luministica aveva ed è riuscita a darci la costruzione della equivalenza, in pittura, di quanto il poeta ci ha detto. Scrivere e pitturare diventano una sola cosa nella luminosità del canto. Cantare, dire, nominare. Dare voce alla forma e all'immagine. In questa operazione vive la insoddisfazione per il linguaggio e la assoluta necessità di scardinare del linguaggio tutte le sue potenzialità, senza azzersarsi su una posizione pregiudizialmente *“di parte”* rispetto alla posizione critica stabilita. Così non sarà la poetica dell'astrazione o della figurazione e del naturalismo; bensì sarà proprio l'assunto della pittura in quanto luogo del linguaggio mistico a decidere la tramatura, l'ordito stilistico e l'assunto poetico con cui *“dire”*, con cui *“permettersi di nominare”* l'immagine del poeta, dal poeta *“offerta”*.

Da *“Opere e giorni del Signore”*, il *“Commento alle letture liturgiche”* scritto insieme a Ravasi, sono tratte le immagini dei versi delle ultime due opere distinte eppure unite: *“Di gioia grondino”* è la poesia, l'inno a commento della lettura della Domenica del tempo ordinario (*“Gesù Re dell'Universo”*) e da cui sono tratte le parole: *“Di gioia grondino i cieli altissimi”*, e *“Egli è primizia alla nostra speranza”*. Armanda Negri costruisce due realtà complementari: due pareti di acque e fuoco in cui il *“battere delle mani”* da parte di *“terra e mare”* è un contrappuntistico suonare di intrichi arborei, di elementi che si intrecciano e si liberano nell'alto della campitura finalmente libera da elementi per cui tutte le striature di *“basso”* nel salire perdono la propria identità di elemento tipologico modulare (nella composizione) e diventano nella libertà raggiunta, colore puro, campo di luminosa energia che vibra oltre il perimetro della superficie impiegata. E ciò perché il *“cielo gronda”* di gioia, in quell'altissimo che Turoldo pone in una condizione da dantesco Empireo. E allora ecco che la figura della spirituale mandorla – come nella iconografia medievale – infervora la *“nascita dell'origine”*. Il costato, la fiamma pentacostale, la dilatazione del cielo come materno grembo si apre e respira nella umidità del creare la propria cosmologia e assoluta – dunque - origine dell'origine. La Resurrezione vince la morte e visualizza il *“significato”* della morte e del vivere. Ritorno all'origine, ritorno escatologico al Padre. Il cammino ha *“termine”* perché possa *“ricominciare”*. Genesi e Apocalisse. Salmo e Poesia di Turoldo. Salmodiare e cantare di Turoldo per poter navigare (*“dentro di sé”*) il fiume che *“ci attraversa”*. Il viaggio di Armanda Negri ha termine e dunque può ricominciare. Turoldianamente educata a non far bastare l'arte a se stessa, a imprimerla e a ungerla, a renderla spugna che assorbe la concentrazione e la tensione del pregare.

Sgocciolano le pieghe del cielo. Come nei mandorlati dove l'Immacolata è assunta, come nei mandorlati di taluni affreschi romanici in Borgogna, così in Armanda Negri vive la "gioia" con cui "grondano i cieli altissimi".

In uno di quei convegni che in Cittadella, ad Assisi, mettevano a confronto le giovani generazioni con i "testimoni del Tempo" – era il 1985, per una veglia a S. Maria degli Angeli, il 30 di quel dicembre -, nell'ambito del 40° convegno alla Pro Civitate, Turoldo partecipò con una "messa recitata" in cui faceva parlare le pietre della chiesa: "E l'Abside dice / Io sono il confine della tenebra. / E la facciata dice / Io sono la muraglia del cielo / E la navata dice / Io sono la via lattea del Signore" ecc. per terminare con "E l'ombra di Frate Nessuno dice / Archi, capitelli, colonne / voi non siete che forme dello spirito / la Sintesi; Egli si è fatto in noi di carne, noi ci siamo fatti in voi / di pietra, per essere tutti insieme l'Unità / E come ogni mattone ha bevuto una goccia / del suo Sangue, così ognuno canti ora / la nota della sua misurata libertà / Perché voi siete tutto insieme l'Armonia / E quando forse gli uomini non parleranno / più di Lui, continuate a parlare voi, o pietre".

L'implorazione del "parlare voi, o pietre" è un segno di disperazione e di speranza: contro ogni disperazione – benjaminiana – la speranza del "poter ascoltare" una preghiera. Le opere, il fare finalizzato al "cantare"; è il luogo della perpetua possibilità dell'incontro con il Figlio.

"Sperare di / sperare. Nel tempo del nichilismo", così suonava il titolo di un quaderno di "Servitum" (n° 75/76, dell'agosto 1991) che turoldianamente pone la riflessione del pregare e dell'esprimersi e del lavorare, dentro il cammino per giungere a ciò che un altro numero della rivista titolava "L'Ordine cristiano" (n° 99/100, del maggio 1995). L'ordine architettonico della chiesa edificata (romanica, gotica, umanistica, barocca, ... contemporanea al qui e ora), la pietra che si permette di "parlare"; è una analogia del tempio della Natura e della Storia: dell'uomo nella propria singola sua individualità.

Il cammino percorso da Armanda Negri è un cammino lungo un ciclo di opere ed è un tassello di un ampio e felice viaggio che con i mezzi della pittura tenta di coniugare – nella specifica condizione di ricerca critico linguistica – realtà di Forma in quanto spazio di Preghiera. In ciò vive l'intima congiunzione che l'artista ha operato con, e nei confronti, del poeta salmista dei nostri tempi.

Nel "tempo del nichilismo", e dal di dentro del nichilismo, Turoldo ci ricorda l'assunto di "Canti ultimi", così che quella "Nota" messa ad inizio di lettura, diventa un continuo e martellante spazio che decide le coordinate anche di questa composizione stilistica – della Negri - : *"Non credo inutile" scrive Turoldo "avvertire il lettore a) che il colloquio con il Tu necessario, cioè con Dio, è quasi sempre affidato alle minuscole. Però, nel colloquio anch'io l'interrogio, magari nello spazio di una stessa lirica; b) che in maiuscola a volte esprimo i termini simbolici come "Notte", "Tenebre", "Luce", "Nulla". Specialmente il "Nulla" mi preme che sia capito bene: il "divino Nulla", il "Vuoto santo".*

La speranza che nasce dalla disperazione. Ed è la verità della Croce trasfigurata. Così tra il Nada di S. Giovanni della Croce e il "die Nichts, die Niemandrose" del "Salmo" di Paul Celan, il "divino Nulla" il "Vuoto santo" recupera il "nulla / niente" di Qohelet e Turoldo ci dona il profumo e il colore, la velatura e la stratificazione, la complessità architettonica di una immagine – in una non figurazione - che sia realtà dell'icona vivente.