

Carlo Rea: Immagini e forme dell'instabilità e dell'impermanenza

Bruno Corà

Il singolare percorso artistico compiuto sino ad oggi da Carlo Rea, nel momento in cui un più complesso impegno ermeneutico ne volesse cogliere i caratteri salienti e di qualificazione distintiva rispetto a quello di altri artisti della sua generazione, obbliga a valutare il peso fino ad ora esercitato dalla vocazione e dal tirocinio musicale pur da lui soddisfatti, sulla sua attuale opera pittorica. La quale, prima della fase in cui oggi essa si manifesta – che richiede di per sé un'attenta e accurata disamina – ha conosciuto diverse altre stagioni e attraversato taluni modi linguistici, poi conclusi, su cui tuttavia non sembra inutile tornare a riflettere, per meglio comprendere sia su quali cardini la sua sostanziale attitudine si fondi, sia in quali occasioni quei cardini si siano trasformati in cerniere che gli hanno permesso di 'svoltare' dagli indirizzi intrapresi e poi superati e, infine, da quale momento e da quale punto in poi Rea abbia individuato il sentiero maestro oggi imboccato.

Non vi è dubbio, infatti, che la radicalità degli odierni risultati del suo lavoro sia di quelle che sembrano frapporre tra sé e tutto ciò che prima è avvenuto, una netta svolta. Ma ogni 'salto' – una diversa quota estetica soprattutto – se reca con sé un evidente mutamento linguistico cela e rivela simultaneamente le profonde motivazioni e le esigenze che l'hanno determinato. L'opera è il luogo in cui tutto ciò dev'essere rinvenuto e riconosciuto, il più semplice ed eloquente oracolo, la più nuda apparenza, la più vera realtà. Il lavoro di avvicinamento al 'vero' che l'opera pur offre all'osservazione perseverante spinge a riconoscere l'iniziale essenza della

dimensione temporale nelle prime esperienze pittoriche di Rea, tanto nel disegno quanto nella pittura, senza poter trascurare peraltro il dato ineludibile dell'imprinting musicale che lo ha formato.

L'impermanenza delle forme nella temporalità

È dalla musica dunque, inequivocabilmente, che la pittura di Rea assume quella valenza di tempo che, diversamente considerato nella disciplina dell'armonia a lungo osservata ed esercitata nelle prestazioni concertistiche, continua a pervadere ora profondamente le sue composizioni pittoriche sia dal punto di vista contenutistico, che formale e cromatico.

La musica, nella distinzione introdotta da Lessing nel *Lacoonte*, è arte del tempo per eccellenza, mentre la pittura, la scultura e l'architettura, occupando l'ambiente e suscitando l'azione del fruitore secondo percorsi fisici di lettura, sono sempre state considerate arti dello spazio. Ma da più di un secolo quella distinzione, com'è noto, è stata superata dall'esperienza che musicisti e pittori o artisti a vario titolo hanno abilito, integrando sempre più le arti e soprattutto facendo saltare ogni diaframma disciplinare per irrompere in una dimensione assai più ampia e complessa, cioè quella stessa della spazio-temporalità.

In tale quadro storico e nella coscienza che le entità spazio-tempo attraversano indistintamente ogni arte e comunque ogni ordine di comunicazione, Rea ha naturalmente tradotto nell'esperienza pittorica la temporalità precedentemente osservata e praticata nell'educazione e nell'esecuzione musicale.

L'esperienza di Rea si comprende meglio, pertanto, in quel processo che distingue la parte di lavoro che si è avviata con l'azione pittorica, se si fa riferimento alla nozione di 'durata', così come concepita da Henri Bergson in relazione al 'vissuto': «Al di fuori di me, nello spazio – scrive Bergson –

c'è un'unica posizione della lancetta e del pendolo, perché delle posizioni passate non resta nulla. Dentro di me si svolge un processo di organizzazione o di mutua compenetrazione dei fatti di coscienza, che costituisce la vera durata».ⁱ

Ma uno dei quesiti che s'impongono sopra ogni altro pur successivo che si presenterà nell'esame del lavoro di Rea riguarda la morfologia che la dimensione temporale derivata dalla musica assume nella sua opera pittorica.

Quando Rea, alla fine degli anni Ottanta, lascia Roma, dov'era nato, per recarsi a Parigi, ha già deciso di interrompere la sua carriera musicale che, dopo il diploma in viola e violino al Conservatorio di Santa Cecilia, l'ingresso nell'orchestra sinfonica omonima e l'esecuzione sovente in prima assoluta di opere di Berio, Donatoni, Romitelli, Sciarrino e altri, lo aveva già imposto come giovane interprete della musica contemporanea. Nella capitale francese si dedica intensamente a ricavare dall'esperienza totalizzante e inestinguibile della musica gli elementi essenziali per la sua 'vita nova' nella pittura.

Così, tra le esperienze che caratterizzano le sue prime creazioni trova subito posto una serie di partiture (1992) a disegno con carboncino su carta che appaiono come la più diretta derivazione dalle notazioni musicali su pentagramma idealmente derivate dall'assiduità con lo spartito musicale. I fogli su cui Rea opera mostrano segmenti lineari tracciati a mano libera, intervallati da segni puntiformi, virgole, tracce zig-zaganti o serpentine, sopra e sotto l'andamento essenzialmente lineare di quelle 'scritture' in cui il 'ductus' veloce e nervoso delinea un organismo segnico che non è più canonicamente codice di notazione musicale né disegno mimetico-figurale, quanto piuttosto un 'paesaggio'-morfema segnico orizzontale, ora accampato nel foglio di carta, ora esteso su tutta la sua superficie, da un lato all'altro di essa. Queste "partiture visuali" tracciate a

inchiostro e carboncino successivamente risultano immerse in un fondo ad acquerello o circondate da tracce al pastello o col colore acrilico. A ridosso di queste già apprezzabili composizioni s'indovina la memoria della 'fuga' musicale, la frequentazione di Rea dell'armonia e delle variazioni – *punctum contra punctum* – dell' 'arte della fuga' di Bach.

Nel suo insospettabile eppur effettivo 'trattato d'armonia', Ezra Pound ha affermato che «L'elemento più grossolanamente omesso dai trattati di armonia fino ad oggi è l'elemento *tempo*. Il problema dell'intervallo di tempo che deve passare tra un suono e un altro se i due suoni devono produrre una consonante piacevole, o una relazione interessante, è stato evitato.»ⁱⁱ È sul tempo, infatti, che Rea sembra puntare la sua attenzione, come a una costante con cui intessere tanto le sue 'partiture visuali' quanto, in seguito, ogni sua opera.

Dopo aver espresso, in più circostanze, attraverso aforismi, pensieri e titoli stessi delle sue opere, alcune proprietà da lui attribuite al tempo – "il tempo è un 'apparizione"; "il tempo non passa, svanisce"; "il tempo è un frammento di infinito"; "ubiquità del tempo" e altre – recentemente Rea è giunto a integrare tali individuazioni dell'invisibile entità in un'affermazione di vera e propria poetica: «Il tema fondamentale e sempre presente nel mio lavoro è il fluire del tempo inteso essenzialmente come movimento nello spazio. La costante *impermanenza* delle cose che fisicamente ci circondano, l'instabilità del punto di vista o della nostra fragile condizione oggettiva rappresentano per me l'essenza del mio operare (...) Il legame con ciò che ci appartiene è instabile così come lo sono i cambiamenti prodotti dalla fluttuazione del tempo, o meglio di ciò che ci resta della percezione dello scorrere. Cerco un pensiero del tempo nel quale non si manifestino distanze temporali, nel quale non ci sono piani diversi, ma unità tra passato, presente e futuro, così come una unità tra distanze fisiche, dove tutto convive in un solo istante e in un solo luogo

seppure nel continuo fluire. Il mio essere è anche altrove...».ⁱⁱⁱ

Sulla natura del tempo e sulla sua concezione, dai presocratici ad oggi un'innumerabile sequenza di posizioni filosofiche, fisiche, matematiche, letterarie, musicali, poetiche, religiose e magiche si sono alternate favorendo l'opinione più diffusa secondo cui la grande varietà delle idee non può che far riferimento a una conoscenza essenzialmente dialettica. Così come pure in ogni epoca, dalle più antiche al Rinascimento, dall'Illuminismo all'attuale era telematica, numerosi cambiamenti dell'esperienza del tempo-spazio hanno indotto la coscienza umana a differenti modi percettivi di quell'entità. In una rapida sintesi, si può ritenere che le idee più condivise sulla natura del tempo sono riassumibili attorno alle antinomie tempo omogeneo e tempo eterogeneo, tempo atomistico e flusso, tempo reversibile e tempo irreversibile. Se Newton era assertore del tempo omogeneo, definendolo nel 1687 come «tempo assoluto, vero e matematico» che fluisce in modo naturale, uguale e «senza relazione con alcuna cosa esterna», Kant nella *Critica della ragion pura* (1781) affermò invece che il tempo era una forma soggettiva e al contempo universale, un vero fondamento dell'intera esperienza. Ma a partire dalla fine dell'800 l'eterogeneità del tempo personale fu oggetto di molte opere letterarie di altrettanti autori, da Oscar Wilde a Marcel Proust, da Franz Kafka a James Joyce, con pagine indimenticabili che hanno dato vita rispettivamente a opere come *Il ritratto di Dorian Gray*, *Alla ricerca del tempo perduto*, *Metamorfosi*, e infine *Ulisse*, in cui lo scrittore irlandese compresse i venti anni di peripezie di Odisseo nelle sedici ore di una giornata deambulante di Leopold Blum tra pub e negozi della Dublino inizio secolo XX. D'altronde, sia Ernst Mach (1883) che in seguito Albert Einstein avevano confutato le opinioni di Newton sul tempo assoluto, giungendo quest'ultimo alla teoria della relatività ristretta (1905) e quella della relatività generale (1916) secondo cui «ogni sistema di riferimento

ha il suo proprio tempo».^{iv}

Per quanto concerne l'opposizione tra tempo atomistico e flusso, questo è più facilmente accreditabile alla «teoria secondo la quale la coscienza umana è un flusso e non un agglomerato di facoltà o idee separate».^v A sostegno di una coscienza che 'fluisce' si era speso William James con significativi studi di psicologia prima della fine del secolo XIX in accordo sostanziale con Henri Bergson. Inoltre, sulla reversibilità o irreversibilità del tempo si sono fronteggiate concezioni rispondenti a logiche e necessità speculative differenti: «La struttura della storia, il movimento in avanti ininterrotto degli orologi, la sfilata di giorni, stagioni e anni e il semplice senso comune ci dicono che il tempo è irreversibile e avanza con ritmo costante. Eppure queste caratteristiche del tempo tradizionale furono messe in discussione allorché artisti e intellettuali immaginarono tempi che si invertivano, muovevano a ritmi irregolari e giungevano anche a fermarsi bruscamente»,^{vi} come risulta da esperienze cinematografiche di Georges Méliès o di Louis Lumière, che furono tra i primi a concepire svariati effetti dovuti all'interruzione del funzionamento della cinepresa o allo scorrimento all'indietro della pellicola nella proiezione cinematografica.

Infine – come hanno opportunamente dimostrato Henri Hubert e Marcel Mauss – il tempo nella religione e nella magia dev'essere considerato eterogeneo, discontinuo, dilatabile e reversibile, a causa della sua funzione sociale.

Quali che siano le diverse concezioni affacciatevi nella dialettica tra opposte visioni, è indubbio che il tempo (sempre più inseparabile dallo spazio, al punto di doverne parlare come tempo spazio) rappresenti tuttora un'enigma se immaginato fuori dalla coscienza individuale, talché resta valida la risposta data da S. Agostino al quesito "che cos'è allora il tempo?": «Se nessuno lo chiede, lo so; se dovessi spiegarlo a chi me lo

chiede, non lo so».vii

Il richiamo appena accennato all'assai più complessa vicenda sviluppatasi attorno alla dimensione del tempo si è reso indispensabile, poiché se si torna a osservare le carte e le tele di Rea della fine degli anni Ottanta e inizio degli anni Novanta, è possibile scorgervi quelle attitudini basilari di cui si è accennato e che consentono di riconoscere le coordinate di riferimento che guidano la sua azione in quei frangenti temporali. Nel pastello "Senza titolo", 1989 (cm 23 x 32) tra l'uniformità dei tratti di azzurro che distinguono 'il 'cielo' dalla compatta base marrone che denota 'la terra', una concatenata serie di forme policrome addossate le une alle altre evocano una sequenza e formano una variegata e frontale idea di 'polis'. Un analogo HST su cartone, "Senza titolo" (cm 30 x 40) ricorda un medesimo agglomerato, stavolta osservato dall'alto su un campo cromatico ocra, che suggerisce diversamente un tessuto di forme policrome in successione.

La frequentazione e l'osservazione assidua tra il '79 e l'82 della pittura di Paolo Rissone (1925), le cui composizioni tra gli anni Cinquanta e Sessanta apparivano di chiara matrice modernista, cioè tendenzialmente figurativa ma con stilizzazioni che propendevano all'astratto, riaffiorano in alcuni pastelli, oli e collages di Rea, che ne mutua talune soluzioni formali, le quali tuttavia devono essere fatte risalire alle regole cromatiche e alle sintesi più geometriche derivate da Klee e dalla sua riflessione sulle scale chiaroscurali e cromatiche. Se si considera ad esempio l'opera di Rea "Senza titolo" del '93, una pittura e collage su metallo (cm 120 x 50) e si pone a confronto con taluni acquarelli di Klee come *Il messaggero dell'autunno*, 1922 o *Contrasti di era*, 1924, si possono facilmente osservare come gli esiti di colori trasparenti e gradazioni chiaroscurali, pur su materiali differenti come il ferro e la carta, rechino tuttavia analoghi modi di ottenimento dell'armonia formale.

In casi come il "Senza titolo" (cm 100 x 80), olio su carta intelata, 1996, Rea sembra volersi rapportare in modo esemplificativo a quella umbratile *Fuga in rosso*, 1921 (acquerello, cm 24,5 x 37), di cui Klee scrive: «Articolazione ritmica connessa a un movimento chiaroscurale nell'ambito dei colori. Il momento della ripetizione, caratteristico delle strutture, è qui rappresentato dall'aumento o dalla diminuzione che si ripete a ogni gradino. Se l'ordine naturale del movimento, percepito con l'orecchio invece che con gli occhi, è paragonabile ai movimenti naturali delle note l'ordine artificiale del movimento ricorda l'articolata divisione delle note propria delle scale musicali».^{viii}

Tra il 1993 e il 1996 si consolida e prende corpo la prima fase del lessico pittorico di Rea, che assume e coniuga in formulazioni proprie, strutture formali, abbinamenti cromatici, vettorialità compositive, ricavate dallo studio delle esperienze kleeiane, soprattutto inerenti le forme dei segni, dei campi cromatici, delle loro forze, del loro peso, della loro posizione al di qua o al di là di orizzonti spaziali della superficie del foglio o della tela, dei rapporti di posizione delle figure geometriche come la semicalotta, il triangolo, il rettangolo, la circonferenza, il quadrato e altre forme meno geometricamente definite ma altrettanto ricorrenti come le compenetrazioni tra linee e figure semplici (ad esempio la frequente opposizione tra triangoli o l'inscrizione di una semicirconferenza in un parallelogramma).

Ma in questi stessi anni ricava ed estrae principi di equilibrio sintattico delle forme anche dalla delicata lezione di Julius Bissier, i cui inchostri e i cui acquerelli su carta forniscono ulteriori stimoli, qualità trasparenti e leggiadria di gesti che Rea apprezza e metabolizza con discrezione e sensibile elaborazione. Le preferenze dimostrate da Rea per artisti come Klee e Bissier non sono prive di fondate ragioni, essendo costoro artisti nei cui pensieri e nelle cui opere vi è sottintesa o perfino talvolta esplicita la

dimensione musicale. Nella volontà di individuare le caratteristiche che nell'arte moderna e contemporanea sono alla base o comunque concorrono all'attribuzione di musicalità dell'immagine nell'opera d'arte, Karl Schawelka ha scritto che i parametri sono: «Percezione olistica del colore, esclusione dell'elemento plastico e dell'ordine spaziale, dunque sottolineatura della superficie, e infine contenuto formale o viceversa assenza di forma del colore».^{ix} Anche se a taluni di questi parametri non sembrano conformarsi le opere di alcuni artisti che successivamente si prenderanno in considerazione, è assodato che l'elaborazione della superficie del quadro giochi un ruolo decisivo nella qualificazione musicale dell'opera, così come l'idea della musicalità sembra fondarsi anche e soprattutto sul coefficiente di 'apertura' dell'opera con cui l'osservatore può interagire con la propria immaginazione, per il suo proseguimento e finale compimento, a livello soggettivo.

Dopo l'esordio presso l'atelier Marie France Bouchaud (1992), l'intero arco temporale (1993-1996) delle esperienze pittoriche sviluppate da Rea a Parigi trova sviluppo e assidua ospitalità presso la Galerie Berthet-Aittouares con ben quattro mostre personali che in anni successivi registrano *le devenir du signe*, ma anche altre ricerche del pittore. Ai fini della ricostruzione del percorso sin qui indicato si devono ancora prendere in considerazione altre 'aperture' di articolazione linguistica, quale un sensibile nucleo di opere in cui le già acquisite formulazioni lessicali della pittura di Rea si incontrano con materie nuove nel suo repertorio lessicale. Sin dal '93, infatti, si osservano alcune opere in tela e olio su tela, oppure collage, olio e tecniche miste su tela, o tecniche miste su ferro, o pigmento su tela o tecniche miste su supporti inusuali (1996) o ferro e cera su legno (1996). Questo capitolo di lavoro, in cui sembrano fondersi forme e colori puri su supporti muniti di una propria forte significazione elementare, introduce l'interesse di Rea per la materia,

aspetto non trascurabile se si considerano gli sviluppi impressi alla sua opera nell'azione successiva. In particolare, appare degno di sottolineatura quel gruppo di "tele su tela" (1993) che costituiscono un obiettivo antecedente all'opera a base di garze monocrome di questi ultimi anni. Non meno interessante si dimostra la declinazione dei metalli dipinti, in cui larga parte del messaggio pittorico plastico è affidata alle qualità rugginose, refrattarie del supporto spesso di recupero, dunque considerato anche per le sue proprietà cromatiche, poste in relazione con appropriati e armonici interventi di colore bianco, rosso, nero (si vedano le opere su lamiera con cenere e colore a olio "*Volcan*", 1993 (cm 50 x 80) e "*La porte noire*" (60 x 100), 1993, oppure con ceralacca, "*La mappa dei sigilli*" (97 x 41,5), 1997 e "*Riflessi marini*" (80 x 40), 1997). Non si può evitare di scorgere in questa ulteriore esperienza di Rea la suggestione esercitata dai "Ferri" di Burri, anche se l'artista umbro raramente è intervenuto col colore sul metallo.

L'interesse per la materia ha l'effetto di trasferire il segno, il campo cromatico, in una parola il colore, su supporti extrapittorici che si coniugano ora con la pittura.

Ma questo non è che l'inizio di una stagione operativa diversa, che con l'avvicinarsi di una scadenza che considera il rientro in Italia, dopo il '98, a circa dieci anni dall'insediamento a Parigi, appare come la volontà di Rea di voltare pagina per compiere nuove esperienze. E queste sono già *in nuce* in quel gruppo di opere in cui le tele su tela (1993), i collages su tela e i pigmenti su ferro (1996) preludono e rivelano l'interesse per la materia e l'abbandono della rappresentazione, a favore della 'presentazione' dei materiali stessi, seppur elaborati e coinvolti in composizioni in cui tuttavia il pigmento ha valori residuali, mentre larga parte dell'immagine è demandata alla 'presenza'-colore del materiale impiegato.

Ha inizio così una fase di sperimentazione che nel 1997 fa perno su copiose quantità di cerchi di ferro ricavati da botti di legno. Il prelievo da quei recipienti in disuso lo dota di forme già pronte, testualità con cui Rea compone installazioni e sculture che culminano nella mostra "Specchio" presso la Chiesa del Carmine ad Avellino nel dicembre-gennaio del 1997-98. Distesi sul pavimento della navata di quel tempio, i cerchi di diverso diametro, sovrapposti e compenetrati in proiezione gli uni sugli altri, ne occupano gran parte della superficie, recando l'effetto immediato di una dinamizzazione dello spazio; mentre là dove sono appoggiati alle pareti della chiesa, in verticale, descrivono orbite che interagiscono e concorrono a una sequenzialità e serialità tanto elementarmente ripetuta da ottenere nuovamente ritmi armonici. I cerchi, come i paesaggi dipinti, sono anch'essi pensati e disposti secondo la concezione della 'fuga'. Nel fissare criticamente quell'episodio che evidentemente riassume anche momenti di ricerca contigua, come quelli anteriori dei 'metalli' su cui ha colato gocce di ceralacca o delle lamiere dipinte con pigmenti, Vincenzo Trione scrive: «Per risalire a forme *primarie*, egli propone un'arte di recupero, fatta di oggetti uguali, non privilegiati, ritrovati casualmente (...) Sceglie di vivere l'appassionante avventura del reale, pronto a *riciclare* ciò che – ad un primo sguardo – potrebbe apparire definitivamente morto (...) Rea si *identifica* con i suoi oggetti. La materia – per lui – è un *momento concreto*. Non è inerte passato, ma qualche cosa di irrimediabilmente palpitante: carica di echi lontani, essa custodisce memorie arcaiche (...) Rea si muove in un territorio inquieto, quasi tellurico, fatto da materiali "caldi" saturi di vissuto, di memoria collettiva e individuale: materie in *disuso*, utili – per riprendere le parole con le quali Emilio Villa ha descritto la pittura di Burri – a "rimettere insieme avanzi detriti cascami di una trepidante realtà, tuttavia ancora bruciante, e quasi storditamente memore (...) del *fluxus sanguinis*, e della vita (...) in esso (...) contenuta».^x

Nella medesima circostanza, un saggio di Silvio Perrella sottolinea l'interesse già manifestato da Rea per l'uso delle doghe delle botti di cui pure ha prelevato i cerchi di ferro e ne espunta la valenza ritmica. Con le doghe in legno, infatti, Rea ha intrapreso un'azione combinatoria che lo ha portato immediatamente nella dimensione plastica. Le forme che egli ricava dall'impiego dei legni già ricurvi delle doghe, giustapponendoli in varie fogge, sono rigorosamente prive di elementi addizionali salvo alcune realizzazioni in cui le doghe sono accostate liberamente con semicerchi e cerchi di ferro o vincolate tra loro mediante corde rendendole autosostentive. In alcune soluzioni, l'alternanza cerchio-doga, ripetuta con regolarità, conferisce agli insiemi plastici quella ritmica da ognuno verificabile. Degni di segnalazione appaiono anche alcuni esiti in cui Rea ha collocato entro i cerchi legni con forme affusolate o triangolari o perfino evocanti un busto femminile.

Nel corso di questa significativa elaborazione plastica, il lavoro di Rea diviene oggetto di attenzione critica insieme a quello di un piccolo drappello di altri sei artisti, per i quali Elio Rumma conia il termine "Neoastrazione romana" in occasione di una mostra da lui organizzata col titolo "Ricognizioni '97 tra Genzano e Velletri", presso l'Associazione culturale Il Narvalo, nel cui catalogo, edito per l'occasione, scrive: «Definire Neostrazione il lavoro di questi artisti non vuol dire pensare ad una nuova scuola o tendenza ma, più semplicemente, accomunare sotto una sigla unitaria tante personalità che (...) sono giunte quasi inconsapevolmente ad esprimersi con un linguaggio che mostra quasi sempre assonanze sorprendenti (...) Questi artisti (...) vogliono simbolicamente riaffermare la vacuità della forma e, gettando alle ortiche gli orpelli del manierismo figurativo, si propongono di elaborare un sistema di empatie che immiserisca definitivamente l'effimero dell'ornamento superfluo». ^{xi} Nelle stesse pagine, a proposito delle opere di Carlo Rea esposte in quella mostra,

Barbara Martusciello afferma: «... opere di superfici che alludono alla volumetria e che, pur nella loro fisicità e quasi pesantezza materica, si fanno quinta teatrale che contiene una realtà allusiva a un'altra, quella vera, ma che è allo stesso tempo *reale* essa stessa in quanto autonoma nel linguaggio usato, nei ritmi, nel rapporto spazio temporale (...) Le opere di Rea sono contemporaneamente velario di rappresentazione e messa in scena ed anche, quando si tratta delle sue sculture, singole battute».^{xii}

Ma Rea in quegli anni intraprende ricerche su versanti assai differenti tra loro, almeno nell'impiego di materiali dalle diverse proprietà, aspetti e caratteristiche fisiche, con risultati prevedibilmente difformi e sorprendenti. Impiega dei vetrini trattati con la cera colorata, le bolle plastiche del pluriball, anch'esse investite da inchiostri sparati nelle sacche d'aria, le carte trasparenti delle caramelle variamente trattate e infine, in una esperienza compiuta durante un viaggio a Koblenz, lavora a una forma ovale a base di elementi in ceramica fino all'ottenimento di aggregati plastici sottili come foglie che Rea scopre essere capaci di sonorità se sollecitati dalle dita. Sono approcci diversi, con materie inusuali, per suscitarne effetti e risultati da cui attende qualche nuovo segnale capace di orientare il proprio lavoro. Egli realizza anche *prints* di grandi dimensioni su alluminio, nonché plastiche trattate con un processo complesso che prevede la fotografia, l'elaborazione digitale e infine la stampa.

Il percorso compiuto da maestri come Alberto Burri e Piero Manzoni, specialmente con i suoi *achromes*, lo stimola e incoraggia a cercare nuove soluzioni all'impiego dei materiali di nuova acquisizione capaci di rese inedite.

I bianchi e le 'anime'

Affrontato il trasferimento da Parigi a Roma nel 1999, Rea successivamente si stabilisce con la moglie Kathryn Burge ad Ascoli Piceno,

dove si occupa di musica, arte, danza, anche in qualità di progettazione e organizzazione, realizzando ben due edizioni del Crossover Festival (2001 e 2002), rassegna interdisciplinare che lo introduce in ambiti mai prima considerati, ma ritenuti dialettici con l'arte, come la medicina. Nel "Magazine" 2001 del festival, Rea scrive: «Il Crossover Festival nasce con la precisa volontà di favorire le relazioni tra i linguaggi dell'arte, la musica, il teatro, la danza e il cinema (...) In un momento storico in cui cambiano culture, millennio, conoscenze, il Crossover Festival sarà caratterizzato dalla presenza della medicina. Una presenza forte, capace di scuotere gli animi umani e di dare un significato diverso all'espresione artistica. Musica e medicina celebreranno l'incontro tra arte e scienza, al servizio di una sempre migliore qualità della vita».^{xiii}

La ripresa dell'attività pittorico-plastica, dopo la parentesi segnata dall'impegno in nuove discipline, avviene col ritorno al grado zero della tela di juta, su cui sovrappone sacchi monocromi e tela bianca sulla quale dipinge, con colori privi di ombra, tondi e altre geometrie che sembrano provenire dalla cultura orientale. Scopre l'ararola, tela impiegata frequentemente per l'armatura dei gessi dei solai. Essa ha una trama e un ordito rado a maglie larghe e come la tarlatana si presta all'impiego nel restauro, per le sue proprietà leganti. Mediante questi nuovi materiali Rea giunge alla creazione di un nuovo importante risultato nel processo di qualificazione dello spazio pittorico avviato sin dall'89. Nascono i primi lavori definiti 'bianchi' a base di fondi di tessuto in cotone trattati con tempera bianca e colla, su cui compone forme mediante elementi riquadrati di tarlatana, gesso e stucco. Una versione reca la tela di lino vergine e da essa traggono avvio i dipinti denominati da Rea denominata "Genesi dell'anima". Vi si osservano due brani di tela vergine e successivamente altri quattro 'bianchi' (2007-2009), composti da

elementi in garza, in tela vergine, in color bianco dipinto a tempera. Sulle tele e i tessuti si osservano pieghe e sacche di rigonfiamento che evocano i primi *achromes* di Manzoni (1958) e alcune superfici di Castellani immediatamente precedenti le estroflessioni e introflessioni (1959).

La pittura di Rea ha imboccato una rarefazione sensibile che pone in risalto l'esigenza di spoliazione dalla forma e dal colore, verso una perdita di gravità e verso la monocromia. L'assiduo lavoro sotto il segno di una pittura filtrata e rarefatta produce una varietà di esiti come è possibile osservare in Genesi I, II, III, IV etc.

Tra il 2010 e il 2011 si assiste a un'interruzione della prassi di strutturazione delle superfici a base di garze che rivestono e attenuano i colori delle 'anime' per una 'fascinazione' proveniente a Rea dalla pittura nordica, in particolare dalla ritrattistica tedesca. Egli si dedica al disegno su carta di ritratti d'après Memling, Dürer e Cranach, che innesta sulle forme delle "anime". Rea traccia questi disegni in modo assolutamente mimetico rispetto ai ritratti dei Maestri tedeschi e dopo averli ritagliati attua dei collages sulle grandi tele delle 'anime'. I volti paiono muniti, come comete, di scie di prolungamento formale che ne aumentano l'aspetto già fortemente spiritualizzato.

È proprio da questo ristretto nucleo di opere che prende avvio la più recente fase di lavoro di Rea, nella sfida alla percezione e verso una radicale amministrazione dello spazio-tempo dell'opera nell'indirizzo di una pittura semiotica basata sulla sensibilizzazione della superficie e la diversità del punto di osservazione.

Le opere con la garza. Le fughe, il monocromo

Non vi è alcuna difficoltà a individuare una stretta consequenzialità tra le opere con i 'ritratti' dei maestri tedeschi e le prime 'fughe' in cui le superfici elaborate da Rea lasciano trasparire sotto il velo di un tessuto

di garza altre porzioni di essa ritorte su se stesse e protese tra un lato verticale e l'altro del telaio. Gli andamenti di queste 'fughe' sono dunque orizzontali e le loro pieghe non formano mai arresti o grovigli, ma tutt'al più torsioni.

Se le 'anime', pur in una tendenza al monocromatismo, conservavano ancora un'articolazione di forme che potevano evocare le concatenazioni esistenti nella pittura di Afro del 1973-1975 già richiamata, le nuove 'fughe' annettono indirettamente parentele morfologiche e di tensione a-cromatica soprattutto con gli esponenti di Azimuth e in senso più vasto con tutta la pittura che, dopo Malevic, si è fondata sul monocromo, cioè su un'opera al cui fondamento sta l'impiego di un solo colore.

Molta della pittura che, successivamente all'esperienza del suprematismo maleviciano si è manifestata in Europa e nel resto del mondo ha avuto un primo episodio di verifica teorica con la mostra "Monochrome Malerei" (1960) di Leverkusen, ideata da Udo Kulterman, alla quale pur furono invitati Lucio Fontana, Ad Reinhardt, Francesco Lo Savio, Enrico Castellani e numerosi altri artisti, tra cui esponenti di rango del Gruppo Zero e il francese Yves Klein. È qui il caso di rammentare che all'artista nizzardo si deve un'ampia azione innovativa, rivolta soprattutto al monocromatismo blu. Infatti Klein, dopo che aver teorizzato l'identificazione di quel pigmento da lui brevettato col nome di IKB (International Klein Blu) con l'immortalità stessa della pittura, egli ne ha professato in modo quasi mistico l'impiego in una modalità che non sempre – anzi sempre meno – è stata 'pittura da cavalletto', ma piuttosto evento, performance, con il coinvolgimento del pubblico e in molti casi delle modelle stesse che fungevano da pennelli, con il loro stesso corpo. E, se Klein ha dedicato ogni sua energia e pensiero per definire l'immortalità, non di meno egli si è speso, con ogni mezzo, per celebrare la dimensione del 'vuoto'. Non è inutile in questa riflessione sull'opera di Rea rammentare alcuni passi della

teorizzazione di Klein su *le monochrome*, su *le vide* e su *l'immateriel*. A tali principi poetici infatti l'opera di Rea sembra orientarsi con sempre maggiore evidenza.

Monocromo, vuoto e immateriale

Scrive Klein:

«Con il colore, io provo un sentimento di completa identificazione con lo spazio, sono veramente libero.

Non appena un colore perde la sua purezza, il dramma può assumere delle proporzioni spaventose. (...) ma ciò che importa di più, a mio parere, è il fatto che, dipingere un colore per se stesso, io esco da quel fenomeno di "spettacolo" in cui si risolve il tipico quadro convenzionale, il quadro da cavalletto. (...)

Dal muto colloquio che si svolge tra me e lo stato delle cose, nasce un'affinità impalpabile, "indefinibile" come dice Delacroix. È appunto questo "indefinibile", questo inesprimibile istante poetico, che io desidero fissare sulla mia tela, poiché il mio modo d'essere (attenzione, non ho detto di esprimermi) e fare della pittura. Io dipingo dunque quel momento pittorico che è nato da una illuminazione avuta immergendomi nella vita stessa.

Sentire l'anima senza spiegarla, senza vocabolario, e rappresentare questa sensazione... Io credo che sia stato questo a condurmi alla monocromia!

(...)

Il colore al contrario, in scala naturale e umana, è ciò che si immerge di più nella sensibilità cosmica. La sensibilità non ha angoli riposti, essa è come l'umidità nell'aria. Il colore è, per me, la sensibilità "materializzata". (...)

Io credo, e dunque posso affermare: I miei quadri rappresentano degli avvenimenti poetici o meglio essi sono dei testimoni immobili e silenziosi, e statici della essenza stessa del movimento e della vita in libertà, che è

una fiamma di poesia che arde durante il momento pittorico. (...)

In ogni modo credo che soltanto con la monocromia io vivo veramente la vita artistica, la vita di pittore che sognavo; era esattamente questo che speravo dalla pittura. Ora ci sono giunto, e in questa materia speciale, la materia pittorica, mi apro. E vero, per la prima volta provo un'ebbrezza e una completa soddisfazione dipingendo con un solo colore. La vita del colore!».^{xiv}

Connesso e in relazione attiva alla monocromia si deve poi considerare il 'vuoto'. Klein, com'è noto, ha compiuto molte azioni per testimoniarne l'importanza nella sua opera e in generale nella creazione dell'opera d'arte. Basti ricordare la mostra del Vuoto alla Galleria Iris Clert a Parigi "La sensibilité picturale à l'état de matière première" (aprile 1958).

Come la monocromia, bianca su cui le 'fughe' di Rea fondano la propria tensione, analogamente evocative del 'vuoto', le sue opere ne offrono una nuova versione. L'interesse per la dimensione del 'vuoto' nell'opera di Klein, oltre a coniugarsi con il blu monocromo e con l'immaterialità impalpabile del cielo, traeva origine dalla sua iniziazione alla cultura giapponese e in generale alla dottrina zen del vuoto mentale. La realizzazione delle 'fughe' di Rea che inizialmente continuano ad avvalersi di un'idealizzazione di 'paesaggio', dovuta alla torsione-sovrapposizione delle garze lavorate al di sotto della garza di rivestimento finale, sono l'esito di un'esperienza meditativa sul colore bianco, somma di tutti i colori e sull'entità dello spazio che prima d'essere una dimensione fisica è un dato puramente psichico. Le fughe sono pertanto il punto di arrivo di un lungo percorso iniziato con i suoi 'paesaggi' policromi della fine degli anni Ottanta, che nella durata spazio-temporale e nell'estensione orizzontale suggerivano l'andamento musicale da cui pur mutuavano il titolo. Lo spazio, in quanto dato psichico, è facilmente individuabile come un 'vuoto' in attesa di essere abitato da elementi sensibili come idee, pensieri,

immagini, intuizioni. Nella semiologia orientale, cinese ma anche giapponese, il dato basilare è centrato sul 'vuoto'. Esso gioca un ruolo fondamentale nelle facoltà del corpo umano, dalla medicina alle arti marziali, nella culinaria e in tutte le arti significanti: dalla pittura alla musica, dalla poesia al teatro. Scrive François Cheng: «Car dans l'optique chinoise, le Vide n'est pas, comme on pourrait le supposer, quelque chose de vague ou d'inexistant, mais un élément éminemment dynamique et agissant. Lié à l'idée des souffles vitaux et du principe d'alternance Yin-Yang, il constitue le lieu par excellence où s'opèrent les transformations, où le Plein serait à même d'atteindre la vraie plénitude. C'est lui, en effet, qui, en introduisant dans un système donné discontinuité et réversibilité, permet aux unités composantes du système de dépasser l'opposition rigide et le développement en sens unique, et offre en même temps la possibilité d'une approche totalisante de l'univers par l'homme. (...) un Chinois, qu'il soit artiste ou simple amateur, accepte intuitivement le Vide comme étant un principe de base. Prenons par exemple les principales formes que sont la musique, la poésie et la peinture. Sans entrer dans les détails, on peut dire, comme approche immédiate, que, dans l'interprétation musicale, le Vide est traduit par certains rythmes syncopés, mais tout avant par le silence. Celui-ci n'y est pas une mesure mécaniquement calculée; rompant le développement continu, il crée un espace qui permet aux sons de se dépasser et d'accéder à une sorte de résonance par-delà les résonances. (...) C'est toutefois dans la peinture que le Vide se manifeste de la façon la plus visible et la plus complète. (...) Si à l'origine, le Vide faisait partie d'une conception globale qui était une tentative d'explication tant spirituelle que rationnelle de l'univers, par la suite, en dépit des changements qui ont pu intervenir dans cette conception, le Vide est resté un élément primordiale dans la manière dont les Chinois appréhendent le monde objectif. Devenu une "clé" pour la vie

pratique, ce que le Vide propose n'est plus tant une "explication" (encore que, éprouvé par une expérience multimillénaire, il soit né d'une intuition fondamentale) qu'une "comprehension", une "entente", et finalement une sagesse proposant un art de vivre. Le Vide, en corrélation avec quelques autres notions telles que les souffles vitaux, le Yin-Yang, est sans doute l'affirmation la plus originale, la plus constante aussi, d'une vision de vie dynamique et totalisante que la Chine ait apportée.» ^{xv}

Ben presto la riflessione sul ruolo e la funzione del 'vuoto' nell'opera attuale di Rea induce a considerazioni sull'estetica di esso, le quali tuttavia si riversano anche nella dimensione della temporalità e con essa sull'instabilità e sul *mutamento* continuo delle forme. Non è un caso che durante la visita allo studio di Rea, nell'inverno 2013, nell'osservare i differenti cicli di opere da lui già compiuti, io abbia potuto anche prendere visione di un'opera di grandi dimensioni, tuttora in fase di elaborazione, con una grande traccia circolare, di cui – pur non potendo anticipare alcun dato – è almeno interessante rilevare che per essa Rea aveva posto mente all'opera *I Ching*, o "libro dei mutamenti", testo canonico nella cultura asiatica per la problematica della trasformazione.

A partire dall'aspetto che il vuoto esercita, in relazione sia allo spazio che al tempo nella pittura e nelle sue determinazioni formali e poetiche, è opportuno richiamare alcuni passi della riflessione estetica sul concetto di 'impermanenza' così come si manifesta nel Tao. «Il problema del vuoto – scrive Giangiorgio Pasqualotto – è affrontato dal taoismo classico non solo in termini di spazio, ma anche in termini di *tempo*. "Esaminando i pieni e i vuoti di questo mondo, la misura degli essere è infinita; il loro tempo non ha termine; la loro condizione non ha permanenza; il loro principio e la loro fine non hanno durata" (Zhuang-zi). Ciò significa, evidentemente, che ogni cosa, sia essa un ente o un fatto culturale, essendo intessuta o imbevuta di tempo, si consuma. (...) Innanzitutto è da ricordare che,

come il vuoto spaziale non è pura assenza di spazio né spazialità assoluta, così nel caso della temporalità, il vuoto temporale non è semplice assenza di tempo né temporalità assoluta, cioè tempo indefinito e indeterminato. Il vuoto temporale, come quello spaziale, ha una sua funzione *dialettica*: come lo spazio vuoto si dà solo in rapporto allo spazio pieno e viceversa, così il tempo vuoto, ossia quello che si potrebbe chiamare “tempo assente” (...) si da solo in rapporto al tempo presente e viceversa (...) presente, e viceversa (...) il vuoto temporale il “tempo assente” (passato e futuro) non si pone allo stesso livello del vuoto spaziale, perché esso trasforma lo spazio vuoto da *stato* di vuoto a *momento* di vuoto. “Non fondatevi su niente che sia definitivo perché, nelle trasformazioni del mondo, vuoto e pieno si alternano” (Zhuang-zi). Come a dire: il vuoto temporale, il tempo assente, rendendo possibile le trasformazioni del mondo, governa le configurazioni spaziali; (...) Una volta compreso secondo la dimensione della temporalità, il vuoto si pone allora non solo come attributo di ogni singolo “stato di passaggio”, di ogni singola situazione impermanente, ma anche come condizione necessaria di ogni possibile “passaggio” di ogni singola impermanenza.».^{xvi}

Le sculture 'sonore' in ceramica

Se le 'fughe', nelle difformi elaborazioni effettuate da Rea, alludono a una infinita possibile gamma di variazioni morfologiche, né più né meno come se al posto delle torsioni di garze con cui sono strutturate le sue superfici egli avesse eseguito le note delle “Variazioni Goldberg” di Bach, nondimeno la semplice assunzione di un differente punto di vista di un osservatore rispetto ad esse, fornisce una diversità di percezione della superficie dovuta ai mutamenti che la luce esercita su di esse. Come avviene per le superfici intorflesse ed estroflesse di Castellani, anche per Rea il punto di osservazione delle sue opere riveste una propria valenza fruitiva. In tal

senso il carattere di impermanenza che le pervade è assai evidente oltre che implicito a quanto sinora annotato.

Le superfici monocrome elaborate con le garze di colore bianco hanno già subito alcune evidenti trasformazioni, non solo dal punto di vista delle loro interne strutturazioni, ma anche per le articolazioni delle singole opere offerte o come superfici uniche o come dittici e trittici di forma quadrata o rettangolare, ma anche di forma circolare. Il processo di strutturazione delle superfici, in alcuni casi, ha portato Rea ad adottare una esemplificazione così radicale del suo lavoro di tensione delle garze, al punto che una totale assenza di ogni variazione materica o di quota di esse, le ha ridotte alla sola vibrazione luminosa di superficie, dovuta alla sovrapposizione di veli di garza con effetto *moiré*. Brividi e ondulazioni della superficie che mutano sensibilmente con lo spostamento del punto di vista dell'osservatore.

Su tali aspetti si tornerà prima di pervenire ad alcune considerazioni conclusive, poiché ancora restano da esaminare le esperienze che Rea ha compiuto con l'impiego di tecniche miste, garze, impasto di stucco e tempera.

Nella pittura monocroma, le modalità di stesura del colore assumono una rilevanza essenziale ai fini della variazione luminosa, come nel caso della pittura di Robert Ryman e di alcune rilevanti esperienze di neominimalismo pittorico. È a quei valori di minima percepibilità che l'opera di Rea va confrontata nel momento in cui se ne deve apprezzare la diversità degli esiti e la sua interna necessità meditativa.

In altra parte del saggio si è evocata la nascita di uno dei primi 'campi sonori' plastici di Rea, in occasione di un viaggio a Koblenz. Ebbene, essi si presentano come superfici fittamente munite di elementi modellati con lo stucco mediante veloci tocchi che ne hanno ricavato indefinite fogge, quasi

'bucce' o petali avvicinati gli uni agli altri a formare un 'campo' plastico all'insegna di un *horror vacui* che distingue, attraverso la frequenza delle loro giustapposizioni, un'opera dall'altra. Ma tale frequenza spaziale si tramuta in sonorità allorché le dita della mano, scorrendo sulle creste di tutti quei petali o bucce ne ricava modulazioni imprevedibili, effettivamente ricavabili a seconda del vigore o della delicatezza di ciascun gesto. Com'è facile immaginare, Rea ha ideato e realizzato questi lavori, ottenendo dei gruppi plastici con sonorità multiple e sempre diverse. Espuntare una valenza tattile e sonora da queste opere ha significato rendere una volta in più evidentemente come l'elemento musicale inseguiva e 'perseguiti', come un demone di cui è impossibile trascurare la presenza, l'esperienza pittorico-plastica di Rea.

Nella disciplina èlastica a cui possono essere considerati afferenti questi 'campi sonori', prima d'ora si sono incontrate soprattutto le opere di Fausto Melotti, la cui opera ceramica ha raggiunto vertici di virtuosismo e di grazia a cui solo la ceramica di Lucio Fontana ha tenuto testa. Ma i 'campi sonori' di Rea rivendicano un'identità proto-spazialista, cioè più futurista che 'informale', per quel dato performativo che suscitano in ogni osservatore e che, sotto le dita del loro autore, risvegliano prestazioni "rumoristiche" delicate e dunque armoniose.

Tra i 'campo sonori' realizzati ve ne sono alcuni in piccoli formati quadrati, come il "Campo sonoro" n. 1, ed ellittici come il "Campo sonoro" n. 2; ma se ne conoscono anche altri, come il n. 3 e il n. 4, di più ampie dimensioni; di particolare interesse risultano alcuni dittici formati da un 'campo sonoro' e una 'fuga', ottenendo risultati ibridi come il n. 5. Questa felice intuizione plastica, che vive e vibra sotto l'azione interpretativa di Rea anche come autentico strumento musicale, ha già proliferato altre forme, come le "carte sollevate", vere 'sbusciature' ricavate da carte pregiate e di relativo spessore che Rea si procura frequentando le cartiere

di Fabriano e altre storiche manifatture. Le aggregate escrescenze, ottenute nel cuore del foglio di carta, ne sensibilizzano la superficie con quote e ombre nonché con effetti spaziali di cui si apprezza la fragilità e la fragranza.

La stanza di San Casciano

Con la tecnica delle 'carte sollevate', nell'inverno del 2013, Rea, invitato a esporre insieme ad altri artisti orbitanti attorno alla rivista Mozart, partecipa con un'opera originale presso una delle stanze della residenza alberghiera delle 7 Querce, a San Casciano dei Bagni in Toscana.

L'intervento che Rea compie si attua direttamente sulle pareti della stanza in cui egli ricava il medesimo effetto di 'sbucciatura' della carta, dal muro stesso. L'esito spaziale è sorprendente e l'opera *in situ* sortisce l'effetto di un intervento che, da provvisorio, diviene 'permanente'.

Anche questo episodio rivela la rapidità di applicazione di talune intuizioni plastiche e la loro potenzialità spaziale. Ma questo appare anche come il risultato di una dotazione linguistica che in Rea sopravviene proprio in virtù del suo trascorso da musicista; le 'sbucciature' di stucco o di carta hanno l'elementarità di un punto o di una virgola, di un numero o di una nota. Rea ha ormai metabolizzato e compreso la metodologia di cui lo hanno dotato il tirocinio di studio e l'interpretazione musicale, così come ha riconosciuto e fatto suoi alcuni di quei principi elementari elevati a segno linguistico da alcuni maestri da lui incontrati nel suo nuovo percorso nella pittura. Le 'superfici ben temperate' di Castellani, pur avendo un'origine pittorico-plastica di valenza semiotica, recano con sé sia i principi della matematica, sia quelli della musica e perfino quelli della fisica e della filosofia. Il numero, la meditazione, il ritmo, la superficie, lo spazio, l'idea di finito e infinito sono tutti principi che sorreggono la pittura di Castellani, ma ormai anche quella di Rea. Soprattutto il tempo,

della cui dimensione l'opera di Rea si alimenta, e che può essere definito come insieme di istanti, cioè di entità analoghe ripetute, senza limiti, di per sé impermanente, ma eterno. Le arti della pittura, della musica, della letteratura hanno dimostrato di poterne evocare l'enigmatica cifra, non certo di poterne rivelare la sua reale essenza. Eppure, ogni volta, esso affiora - come il miraggio nel deserto - dal sorriso dell'opera d'arte, da un'armonia, da una parola che risuona. Rea insegue l'elementarità delle forme poiché ha compreso che esse lo possono aiutare ad attuare il miracolo dell'istantaneità e dell'instabilità, ma anche la percezione dell'infinito.

Il campo suono

Diversamente da come, a metà degli anni Novanta, Rea si era lasciato stimolare dalla forma dei cerchi di ferro delle botti, traendone spunto per un'installazione plastica effettuata sul pavimento della Chiesa del Carmine ad Avellino, egli oggi torna a operare con elementi molteplici, stavolta tutti frutto della propria elaborazione plastica e non del semplice prelievo del *ready made*. Ma per la sua installazione sceglie ancora il pavimento anziché la parete o un piano rialzato come una base su cui mostrare la sua nuova scultura. L'opera *Senza titolo*, 2014, concepita e realizzata per la mostra di Roma presso la Gallerja di via della Lupa, ribadisce l'intuizione spaziale del '97. Ogni elemento in ceramica smaltata, insieme a tutti gli altri, e sono alcune decine, concorre all'istituzione di un 'campo' plastico dietro cui si riconosce l'anelito di Arturo Martini mai soddisfatto eppur 'sognato' da quel Maestro, secondo cui la "scultura lingua morta", per un'auspicata resurrezione, secondo le sue ultime intuizioni, avrebbe dovuto essere un'estensione. A tale qualità Rea si è imposto di giungere, scomponendo il suo 'campo sonoro' in un organismo plastico che evoca sia l'universo quantistico (e indirettamente i *Quanta* di Fontana), sia la frammentazione

della forma con una gestualità e una topologia che evoca il *dripping* plastico. Questa scultura a pavimento di Rea rivela altresì le potenzialità che il suo metodo operativo è capace di esprimere, con un'agilità di passaggi da una soluzione formale e tecnica a un'altra che ha un differente investimento spaziale. Qualcosa che evoca ancora un suo precedente atto visivo, allorché mediante la fotografia digitale e sofisticate ma precise elaborazioni, ha ricavato dalle 'fughe' alcune opere a stampa montate su alluminio, che suscitano una spazialità pervasa da vento e movimento. Alla scultura in ceramica *Senza titolo*, 2014 di Roma può essere affiancato quel componimento scritto da Rea stesso nel '97 in cui affermava: «Appoggiare, posare // lasciare alla forza di gravità il compito di trattenere, // e al mio vagare intorno agli oggetti, il desiderio di equilibrio estremo // (...) fino a riportare nel fluire del tempo l'esperienza del passaggio // in equilibrio tra origine e divenire».^{xvii}

In conclusione, in apertura.

Il cammino sin qui percorso da Rea suggerisce di individuare entro il suo lavoro alcuni assi che indicano orientamenti verso i quali o dai quali egli proviene e continua a muoversi. È proverbiale che di un artista si dica che fa sempre una sola e medesima opera, anche se gli aspetti di cui riveste quella inclinazione dominante possono essere molteplici e talvolta, apparentemente, diversi o addirittura antinomici.

Più che di uniformità da rinvenire nella sua azione, dunque, sembra possibile, però, nel caso di Rea, individuare un'attitudine estetica che attraversa la sonorità e la visività, propenso con naturalezza in questo più recente frangente di vita, a integrare la prima nella seconda per farne un unico territorio da percorrere liberamente. La dinamo di tale inclinazione che lo ha già reso protagonista nella musica e conferma di renderlo

parimenti nella pittura, è una particolare sensibilità nell'elaborazione della dimensione temporale per la formazione dell'opera.

Nella consapevolezza dell'instabilità universale che circonda le nostre vite e di una altrettanto illimitata impermanenza costitutiva dell'esistente, Rea coniuga il proprio pensiero all'essenziale sentimento eracliteo del *panta rei*. Un tempo istantaneo ma eterno attraversa ogni cosa, ogni gesto, ogni sensazione, ogni pensiero. Di esso si sostanzia tanto la musica quanto la pittura. Peraltro, ciò in virtù di un'ulteriore legge eraclitea secondo cui "di ogni cosa può farsi un'unità, e di tale unità sono fatte tutte le cose".^{xviii} Alcuni recenti studi sulle relazioni tra la musica e le arti plastiche hanno ricordato come Goethe, evocando l'arte di Orfeo "a cui avevano assegnato un vasto cantiere caotico", grazie al suono vivificante della lira aveva ottenuto che le rocce si disponessero a regola d'arte alfine di formare muri perfettamente ritmici e appropriati. Non diversamente, quelle stesse riflessioni rivolte a sottolineare le corrispondenze strutturali tra le arti della musica e della pittura, hanno rievocato lo straordinario incontro tra Delacroix, interessato alla composizione musicale, e Chopin, che ne è stato un sommo protagonista. Queste la parole del grande pittore: «Je lui demandais ce qui établissait la logique en musique. Il [Chopin] m'a fait sentir ce que c'est qu'harmonie et contrepoint: comme quoi la fugue est comme la logique pure en musique, et qu'être savant dans la fugue, c'est connaître l'élément de toute raison et de toute conséquence en musique. J'ai pensé combien j'aurais été heureux de m'instruire en tout cela qui désole les musiciens vulgaires. Ce sentiment m'a donné une idée du plaisir que les savants, dignes de ce nom, trouvent dans la science. C'est que la vraie science n'est pas ce que l'on entend ordinairement par ce mot, une partie de la connaissance different de l'art. Non, la science, envisagée par un homme comme Chopin, est l'art lui-même, et par contre l'art n'est plus alors ce que croit le vulgaire, c'est-à-dire une sort d'inspiration qui vient de

je ne sais où, qui marche au hasard, et ne présente que l'exterieur pittoresque des choses. C'est la Raison elle-même ornée par la génie, mais suivant une marche nécessaire et contenue par des lois supérieures.»^{xix} L'insegnamento che deriva da tale episodio storico, sicuramente, già noto allo stesso Rea, è che quelle leggi superiori risiedono proprio nell'individuazione ultima delle autentiche corrispondenze strutturali esistenti tra le differenti arti.

Accanto all'asse sonorità-visività e a quello della temporalità istante-eternità, nella traiettoria di Rea si rendono infine sempre più costanti l'esercizio della monocromia a base bianca e la coscienza del vuoto, come – di pari passo – l'instabilità e l'impermanenza. Non sarà inutile rammentare che Fernando Melani, a lungo, si era soffermato sull'importanza di queste entità a metà strada della fisica e dell'immaterialità. Prima afferma: «L'inizio dal nulla vieta l'uso di modelli (...) il nulla è il nulla (...) Solo un grumo di colore ... poi la interazione vicina / lontana ... il discontinuo ... lo instabile ... il vuoto».^{xx} Successivamente, in un appunto dell'83, torna sull'argomento e ribadisce: «... ogni minimo evento, pensiero deve cominciare dalla indifferenza, dal nulla “instabile”. Dire dallo zero non è bene – lo zero è già simbolo. – L'analogia: il nulla instabile prima del botto!»^{xxi} Entro questo quadro epocale e poetico, l'intuizione nella quale si muove Rea può rivelarsi davvero cruciale, avvicinandosi molto con il suo al sogno del vecchio Melani, coltivatore di particelle pittoriche e atomi di vuoto, nel tempo dell'antimateria.

i Henri Bergson, *Essai sur le données immédiates de la conscience*, in *Oeuvres*, Edition du Centenaire, Presse Universitaires de France, Paris (traduzione A. Pessina).

ii Ezra Pound, *Trattato d'armonia e altri scritti musicali*, a cura di Loretta Innocenti, Passigli Editori, Firenze 1988, p. 27.

-
- iii Carlo Rea, appunti inediti, marzo 2013.
- iv Albert Einstein, *Relatività. Esposizione divulgativa*, Torino 1964, p. 44.
- v Stephen Kern, *Il tempo e lo spazio*, Il Mulino, Bologna 1988, p. 33.
- vi *Ibid*, p. 38-39.
- vii Sant'Agostino, *Le confessioni*, Capitolo XIV, "Natura del tempo", Biblioteca Universale Rizzoli, 1993, p. 320.
- viii Paul Klee, *Teoria della forma e della figurazione*, Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano 1959, vol I, p. 488.
- ix Karl Schawelka, *Quasi una musica. Unterschungen zum Ideal des "Musikalischen" in der Malerei ab 1800*, München 1993, ripubblicato in Reinhard Buskies, *La musicalità nell'opera di Julius Bissier*, in Julius Bissier. *Der Metaphysischer Maler – Pittore del Metafisico*, Kunstmuseum Bochum, Museum Liner, Appenzello Museo Cantonale d'Arte, Lugano (2008-2009), Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2008, p. 66.
- x Vincenzo Trione, *Le materie di Carlo Rea*, in *Specchio*, catalogo mostra a cura di V. Trione, Chiesa del Carmine, Avellino, 19 dicembre 1997 – 9 gennaio 1998, Alfredo Guida Editore, Napoli 1997.
- xi Elio Rumma, *Neoastrazione romana*, in catalogo *Ricognizioni 97*, Comune di Genzano – Comune di Velletri, Associazione culturale Il Narvalo, p 2.
- xii Barbara Martusciello, *Note critiche*, in *Ricognizioni 97*, cit., p. 3.
- xiii Carlo Rea, *Crossover Festival 1*, Edizioni Crossover, Ascoli Piceno 2001, p. 13.
- xiv Yves Klein, *L'avventura monocrona*, in *Yves Klein. Il misero ostentato*, testi a cura di Giuliano Martano, Martano editore, Torino 1970, pp. 98-100.
- xv François Cheng, *Vide et plein – Le langage pictural chinois*, Editions du Seuil, Paris 1979, p. 21-24.
- xvi Giangiorgio Pasqualotto, *Estetica del vuoto – Arte e meditazione nelle culture d'Oriente*, Marsilio Editore, Venezia 2013, pp. 12-14.
- xvii Carlo Rea, in *Specchio*, cit., p. 17.
- xviii Eraclito, *La dottrina del logo*. Gruppo Sesto, Fr. 25, n. 5-6, in *Eraclito – Testimonianze, imitazioni e frammenti*, a cura di R. Mondolfo, Leonardo Tarà, Miroslav Marcovic, Bompiani, Milano 2007, p. 450.
- xix Eugène Delacroix, *Journal*, pp. 283-284, in Jean-Yves Bosseur, *Musique et arts plastiques – Interactions au XX^e Siècle*, 2006, p. 93-94.

xx Fernando Melani, in Donatella Giuntoli, *Fernando Melani. Un'esperienza bio-artistica*, Gli Ori, Pistoia 2010, p. 196.

xxi *Ibid.*, p. 206.