



OPERE

Renzo BELLANCA

In copertina:
Nero e bianco sedimentato - 2004
tecnica mista su tela - cm.90,5x119



OPERE
Renzo BELLANCA

STRATIGRAFIE **PLASTICHE**

a cura di
Juan Carlos García Alía

SALVATORE **SCIASCIA** EDITORE

Credits

Curatore

Juan Carlos García Alía

Patrocini per l'Italia

Camera dei Deputati
Senato della Repubblica
Osservatorio Parlamentare per il Turismo



Provincia di Foggia



Provincia Regionale di Agrigento



Comune di Aragona



Touring Club Italiano



Patrocini per la Spagna

Deputación Provincial de Ourense



Centro Cultural Deputación Ourense



Un grazie particolare

Juan Carlos García Alía
Critico e Storico dell'Arte

Dante Bernini
Critico e Storico dell'Arte

Loredana Rea
Critico d'Arte

Lia Bellanca
Archeologa

Gaetano Savatteri
Giornalista e Scrittore

Luigi Galluzzo
Giornalista

Giuseppe Sciascia
Editore

Gianantonio Arnoldi
Presidente dell'Osservatorio Parlamentare per il Turismo

Michele Cossa
Commissione Politiche dell'Unione Europea

Francisco González Bouzán
Direttore del Centro Cultural de la Deputación de Ourense

Carmine Stallone
Presidente della Provincia di Foggia

Vincenzo Fontana
Presidente della Provincia di Agrigento

Geppe Inserra
Dirigente Ufficio Cultura Provincia di Foggia

Ignazio Gennaro
Dirigente Ufficio Cultura Provincia di Agrigento

Salvina Lauricella
Responsabile Servizi Culturali e Turistici Comune di Aragona

Touring Club Italiano

Ringrazio inoltre

Adamo Marcis, Santo Bellanca, Ocaña Martínez, Francesco Milardi, Antonio Capodici, Sandro Stallone, Esther Barrondo, Beatrice Porru, Daniele Baldassarre, Nino Petrotta, Angelo Gabbanini, Pino Cirami, Giuseppe Jannuzzo, Maria Cristina García Curreli, Mmw, Chiara Viglietti, Lesly Ray, Agi Zitkowsky, Alessandra Capizucchi e Maria Rita Delli Quadri.

...e infine, ma non ultimi, vorrei ringraziare i miei genitori a cui "dedico" questo catalogo

Traduzione Inglese

Leslie Ray

Traduzione Italiano

Maria Cristina García Curreli

Ideazione e Realizzazione Progetto Grafico Catalogo

Francesco Milardi per la i2 srl - Roma

Stamperia

AG Grafica Stamperia d'Arte Roma

Fotografie Opere

Juan Carlos García Alía + Nikon D 70

Fotografie

Daniele Baldassarre
Agi Zitkowsky

Tipografia

Tipolitografia Quattroventi Roma

ISBN 88-8241-205-9

Nessuna parte di questo catalogo può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta del proprietario dei diritti che è l'autore.

© Tutti i diritti sono riservati dall'autore delle opere: Renzo Bellanca.



STRATIGRAFIE PLASTICHE
Linguaggi Multiculturali

© Juan Carlos García Alía

10

ESTRATIGRAFÍAS PLÁSTICAS
Lenguajes Multiculturales

© Juan Carlos García Alía

24

PLASTIC STRATIGRAPHERIES
Multicultural Languages

© Juan Carlos García Alía

38

SOMMARIO

PIANO delle OPERE

52

PIANO delle Opere
GRAFICHE

102

Indagine metonimia dell'arte

© Lia Bellanca

124

Renzo Bellanca e
"l'Euforia dell'Alfabeto"

© Dante Bernini

126

Anafore linguistiche, segni
antichi prolessi dell'oggi

© Gaetano Savatteri

130

Stratigrafia,
prosopopea dell'esistenza

© Lia Bellanca

132

Segni

© Luigi Galluzzo

134

Stratificazioni di materie,
di segni e di memoria

© Loredana Rea

136

Note biografiche

140

STRATIGRAFIE PLASTICHE

Linguaggi Multiculturali

© Juan Carlos García Alía



Era una mattina dei primi di giugno del 1943. Marcus Rothko si era appena separato da Edith Sachar. Un anno duro, tanto quanto lo erano le sue continue depressioni, ma, come in quasi tutte le occasioni, traeva forza da questa debolezza, e luce dal dolore. Aveva trovato la lucidità sufficiente per scrivere, con il collega Adolf Gottlieb, una lettera di protesta all'Art Editor del New York Times circa il commento negativo del critico Edward Alden Jewel, pubblicato dal giornale. Un critico acritico che, come molti altri, non aveva saputo cogliere la suggestione espressiva e raffinatamente poetica avanzata da Rothko e Gottlieb nei loro dipinti mitologici, in mostra alla terza esposizione annuale della Federation of Modern Painters and Sculptors.

La prosa di Rothko scorre in linea con gli spunti emotivi contenuti nella sua pittura; non impone nulla, bensì propone, spiega. Nel suo articolo, Rothko elenca una serie di principi estetici che ogni vero artista dovrebbe fare suoi. L'arte è un'avventura in un mondo sconosciuto, esplorabile soltanto da colui che non teme il rischio. Inoltre, è compito dell'artista fare in modo che lo spettatore *osservi il mondo dal nostro punto di vista e non dal suo*¹. Per Rothko, il vero creatore riesce a rendere semplici i pensieri complessi e l'importante non è cosa si dipinge, ma come lo si dipinge. Nega la pittura di scuola, la pittura che gioca con le decorazioni e i dipinti degni di riconoscimenti ufficiali. Nella sua lettera, pubblicata il 13 giugno di quest'anno, Rothko afferma che il nuovo modo di intendere la pittura, ovvero il *colour field painting*, l'esatto opposto dell'*action painting*, è tutto il contrario di ciò che viene inteso come buon senso o senso comune. Adesso, lo spettatore sensibile deve essere libero dai modelli tipici del pensiero convenzionale.

Ci troviamo davanti ad una frontiera, un *limes*, e dobbiamo scegliere. Dentro o fuori. Dentro c'è spazio per gli artisti che trasmettono dubbi ed emozioni propri: è un'arte, questa, di pensiero e trasmissione. Fuori, invece, abbiamo lo stile limpido, ben definito e privo di sorprese di maestri come Mondrian. Sì, quindi, alla continua esplorazione tra pigmenti e ai suggerimenti di Rothko, sì al microcosmo materico di Tàpies; sì alle esplorazioni murali di Celiberti; sì alle grandiose ricerche formali sulla materia di Burri; sì alle stratigrafie rivelatorie di Renzo Bellanca. Tutti interpreti, questi, che esplorano le esperienze e gli itinerari dell'essere, con i suoi sentimenti ed implicazioni. Pionieri che scavano nella memoria personale e collettiva, fari di profondità in lotta perpetua con la mediocre cecità dei nostri opachi e ed indolenti orizzonti.

Renzo Bellanca racchiude ed abbraccia tutti questi maestri e tutti coloro che incarnano la pittura intesa come esperienza estrema, come impronta pensante di ogni singolo istante della nostra storia. Una pittura che non si limita a comunicare, ma che emana ciò che conosce, per poi plasmarlo. Ciò che ha amato in passato, *infatti lo spirito non può volgersi a contemplare in modo puramente teoretico un oggetto qualsiasi, se non viene spinto da un atto d'amore*². È per questo che Bellanca abbraccia, ad esempio, la pittura di Rothko e l'opera di Tàpies, una pittura che non solo *rappresenta*, ma che è. Bellanca ama le idee che non dissolvono i contenuti, ama i contenuti che racchiudono delle

¹ ROTHKO, Mark, *Scritti*, Abscondita, Milano 2002, p.16.

² CASSIRER, Ernst, *Individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento*, La Nuova Italia, Firenze 1935, p. 214.



idee; venera la memoria, il compromesso, l'implicazione, mentre odia le ideologie acritiche e preconfezionate. La sua scommessa trae quindi origine da una lotta interiore contro il *pensiero unico* che pretende di comprimere *tutti gli aspetti dell'esistenza*³.

È chiaro che ci sono delle differenze fra le latitudini di Dvinski (Russia) dove Rothko (1903) è nato, e di Portland (Stati Uniti), dove è emigrato pochi anni dopo, e quelle, estremamente differenti per colore e calore, di Aragona (Sicilia) - città natale di Bellanca (1965), o di Firenze, dove il pittore ha studiato all'"Accademia di Belle Arti". Quel che è certo è che le due storie sono collegate da un *reticolato concettuale*⁴, da un filo invisibile: quello della creazione sentita ed esistenziale, la presa di coscienza dell'essere loro stessi *pittura*. Una compenetrazione totale con ciò che viene rappresentato, che non nasce da un'idea, ma da un'esperienza profonda dell'esistenza intesa come un inizio ed una fine continui, con i suoi chiaroscuri itineranti in coda al senso ultimo, proiettati verso la ricerca eterna. Ogni quadro è un'interrogazione, una domanda, un tentativo di risposta.

Renzo Bellanca, con i suoi linguaggi alfanumerici, derivazione diretta del nostro mondo *multiculturale*⁵, si scopre attento osservatore della realtà complessa e frammentaria. Coglie le sfumature del divenire, dei messaggi scambiati, delle parole scritte, dei nomi delle persone che incontriamo. Tutto ciò lascia impronte, segni, graffi, lacerazioni, che parlano di vita e di umanità. La sua ampia esperienza come scenografo cinematografico ha contribuito ad allenare la sua mente a continue rappresentazioni che possono essere di realtà o di necessità, indefinite o concrete. Il trascorrere quotidiano ha lasciato la sua impronta e plasma stati emozionali, come emerge dai suoi quadri *Senti-mentale*, *Nero e Bianco Sedimentato*, *Certezze Abrase*, *Differenti Comunicazioni*, *Reperto* o *Colloquio Sentimentale*. Tutti quadri che nascono da un'intima riflessione e rappresentano poemi di puro amore, come *Per Bea*; meditazioni allargate, come le tavolette cuneiformi di Ebla, in *Idea di sudario*, o geniale sintesi di dualità comunicativa come *Andare oltre*.

Sono opere concettuali, che ignorano il luogo fisico del limite estremo e sono, in questo senso, piuttosto distaccate dal concetto greco di arte o *τεχνη*, o dal latino *ars*, che indicavano, come noto, *l'abilità necessaria a costruire un oggetto, una casa, una statua, un'imbarcazione, il telaio di un letto, un recipiente, un abito e, inoltre, l'abilità necessaria per comandare un esercito, misurare un campo, catturare l'attenzione di un pubblico. Tutte queste abilità venivano chiamate arti: c'era l'arte dell'architetto, dello scultore, del vasaio, del sarto, dello stratega, del geometra, dell'oratore. L'abilità era basata sulla conoscenza di determinate regole, pertanto non esisteva arte senza regole o precetti... Per gli antichi e per gli scolastici, fare un qualcosa che non seguisse delle regole, qualcosa che fosse generato semplicemente dalla fantasia o dall'ispirazione, non si poteva definire arte, al contrario, era l'antitesi dell'arte*⁶. Non va inoltre dimenticato che il medico greco Galeno definì l'arte come l'insieme di questi precetti universali, adattati in modo da essere utili ad uno scopo preciso. Per i greci, il nuovo non è una nuova invenzione, bensì la scoperta di qualcosa che già esisteva, ma che fino ad allora non era stato trovato. Si può parlare di *sophia*, di sapienza, di conoscenza, ma non di atto creativo. Ne consegue

³ PERNIOLA, Mario, *Contro la comunicazione*, Giulio Einaudi, Torino 2004, p.114.

⁴ FOUCAULT, Michel, *L'archeologia del sapere*, BUR, Milano 1999, p.82.

⁵ GARCÍA ALÍA, Juan Carlos, *Ocaña Martínez: iconos e instantes de la contemporaneidad*, Deputación Provincial de Ourense, Madrid 2003, p.19.

⁶ TATARKIEWICZ, Wladislaw, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Tecnos, Madrid 2004, pp.39-40.

che il momento spirituale, che viene così introdotto nella creazione artistica, è dunque conoscitivo e non creativo⁷. Per Renzo Bellanca, artista di frontiera, la ripetitività si riduce agli aspetti che costituiscono l'essenza del suo stile. Sono pochi gli elementi che ritornano nei vari quadri, se si eccettuano le diverse interpretazioni su di uno stesso tema. Di solito ogni tecnica mista, ogni acrilico, incisione, o bronzo costituisce un'esplorazione di per sé, senza certezze o compromessi. Sono testimonianze del momento storico vissuto dall'artista; indicano il presente senza però eliminare le incognite del futuro, personale e collettivo.

Negli ultimi dieci anni abbiamo assistito ad una profonda evoluzione nell'opera di Bellanca. Si è spogliato delle sue proposte figurative più personali, quali il *Ciclo di Matera*, i suoi *Ulivi*, i *Girasoli*, gli *Sciaccia* o i *Pirandello*, per addentrarsi poco a poco, dopo alcuni lavori precursori, nella ricerca incessante di un'opera concettuale basata su una tecnica di stratigrafia plastica, con lo stesso impeto col quale un astrofisico insegue il punto zero, o un biologo nucleare indaga le prime fonti di vita organica. Soltanto dopo un lungo pellegrinaggio, Bellanca ha finalmente trovato il suo metodo, la *forma stilistica* con la quale elaborare proposte e scommesse sempre più ardite. Con un pizzico di audacia si potrebbe affermare che oggi come oggi, come una religione non può esistere senza un suo mito cosmogonico, così la pittura di Bellanca non trova ragione di essere senza la azione stratigrafia.

Ritroviamo la sua opera ancorata nel bel mezzo del disordine esistenziale, certo o apparente, nel quale viviamo. Essa assorbe i suoi opposti stati e, a partire da questi, elabora la teoria e la sua chiave di lettura polivalente, utilizzando una tecnica molto personale, ovvero una stratigrafia materica in cui tutto confluisce, comprese le sottili sfumature in grado di dare all'opera l'*imput* iniziale e, in alcuni casi, di attenuarne il rigore. Bellanca compone i suoi quadri quasi fosse l'indispensabile direttore d'orchestra di una moltitudine di lingue ed emozioni, ciascuna bisognosa di un suo ingranaggio e ritmo. La sua forza espressiva *svela* (*desoculta*, in spagnolo) la verità, proprio come scrisse Oteiza⁸, sebbene in un altro contesto. Il siciliano è partecipe della prova magistrale dell'artista basco, ma segue un processo inverso: per poter spiegare ha infatti bisogno di occupare lo spazio della tela.

Ogni segno, sovrapposizione, alfabeto, variazione cromatica o rilievo materico ha un significato iconologico proprio. Comunque sia, il maestro Oteiza è nel giusto, e le sue parole valgono anche per Bellanca, nello scrivere che *quando l'artista avvicina alla portata del nostro campo visivo una parte di realtà, questa è astratta, ci giunge come astratta, ma appena la vediamo ed afferriamo la sua corrispondenza con la realtà, essa diviene figurativa. A quel punto l'artista si volge nuovamente alla parte sconosciuta della realtà, per svelarne ancora un'altra parte, che pure giungerà come astratta e diverrà poi figurativa*⁹.

Il rapporto tra parola e immagine, nell'opera di Bellanca, è intimo e vitale (*Colloquio Sentimentale, Finestra dell'Anima*) e affronta anche il problema del linguaggio e della comunicazione. *La parola è quello strano essere che esiste nel momento in cui si*

⁷ BIANCHI BANDINELLI, Ranuccio, *Archeologia e cultura*, Editori Riuniti, Roma 1981, p. 53.

⁸ OTEIZA, Jorge, *Quosque Tandem*, Pamplona-Iruña 1994, p. 81.

⁹ Ibidem.

*elargisce*¹⁰...*E' linguaggio conferito all'uomo, in quanto essere solitario; poiché non è, letteralmente, parte dell'umanità, unità viscerale, ma suo esempio...Anche se esistesse un solo ed unico uomo, per il semplice motivo di esistere, tutta l'umanità risiederebbe in lui e lo incoraggerebbe in certa maniera...Si potrebbe dire che cammina frustrato, estraniato da sé stesso, l'alienazione è rimanere da soli, a metà dell'essere; di fronte ad un altro, uno come tutti*¹¹. Così scriveva Maria Zambrano nel 1965 dalla sua casa di La Pièce, nascosta in mezzo ai boschi del Jura svizzero nei pressi di Ginevra, dove si era trasferita da Roma pochi mesi prima, con la sorella Araceli e tredici gatti (metà di quelli che avevano nella casa di Via della Mercede). Bellanca inserisce alfabeti alfanumerici, compagni inseparabili della nostra quotidianità e della nostra capacità di dare. La parola è vita propria e comunicazione, è scommessa e proposta, è offrire e ricevere. La parola è come un testo, un testo è come un quadro e un quadro, in un certo senso, è come un tessuto. Francesca Rigotti ha riflettuto sull'analogia fra la stesura di un testo e il lavoro di tessitura. *La stesura di un testo è sempre stata vista come un lavoro di tessitura di segni. Esso costituisce un autentico "topos", perché il testo ha in comune con il tessuto la proprietà dell'intreccio (intrico, trama, tessuto) e forma quindi un ordito, una combinazione fra elementi, una rete relazionale, una struttura*¹². La capacità di relazione fra elementi, che in Bellanca è un tratto peculiare, si può accostare alla proposta simile avanzata da Zambrano, la grande pensatrice e scrittrice spagnola del XX secolo. Il testo (che qui possiamo tradurre con *quadro*) acquisisce una forma e diventa oggetto all'interno del pensiero, che è il luogo immaginario nel quale il suo tessuto si evidenzia, mostrando i fili da cui è composto, insieme ai nodi e agli spazi vuoti. *Fili, nodi e spazi vuoti: di questi tre elementi è costituita la trama, la rete del pescatore, il groviglio concettuale. L'intreccio di idee è composto da fibre di pensieri prodotti dalla tecnica del ragnò, dai nodi nei quali i pensieri si fondono e dissolvono, e di vuoti nozionali, un ricordo che sfugge alla mente, quando manca una parola, una nozione che non ricordiamo o semplicemente l'ispirazione viene meno*¹³. Proseguendo con il parallelismo fra il linguaggio plastico ed esistenzialista di Bellanca e le riflessioni di Zambrano utilizziamo, ancora una volta, uno scritto di quest'ultima, nel quale l'autrice indica il nesso esistente fra la vita e la parola. *La vita ha bisogno della parola, se ci si limitasse a vivere il pensiero non esisterebbe. Se si pensa, è perché la vita necessita il lemma: una parola che le faccia da specchio, una parola che la renda più chiara, più potente, una parola per innalzarla ed al contempo dichiarare il suo fallimento, perché la vita è una faccenda umana, e ciò che è umano è di per sé insieme gloria e fallimento*¹⁴.

¹⁰ ZAMBRANO, María, España, *Sueño y verdad*, Edhasa, Barcelona 2002, p.218.

¹¹ Ibidem, p. 249.

¹² RIGOTTI, Francesca, *Il filo del pensiero. Tessere, scrivere, pensare*, Il Mulino, Bologna 2002, p. 64.

¹³ ZAMBRANO, María, *Claros del bosque*, Seix Barral, Barcelona 1993, p. 93.

¹⁴ ZAMBRANO, María, *A modo de autobiografía*, Anthropos 70-71 (1987), p. 69.

LA STRATIGRAFIA PLASTICA E I SUOI CONTESTI

Oggi, Renzo Bellanca si presenta più che come *homo sapiens*, come *homo quaerens*. Come colui che è impegnato in una ricerca incessante, senza tregua, e si affaccia ai confini del linguaggio e dell'immagine... nella convinzione, eloquente o inarticolata, metafisicamente arcana o immediata come il grido di un bambino, che esiste "l'altro", che esiste "il là fuori"¹⁵. La sua pittura è una esplorazione incessante. Si può definire intimamente astratta, se per astrazione intendiamo *la langue universelle d'une époque où culminent le fantasme esperantiste d'une Babel contemporaine et l'espoir d'une communication directe, non conventionnelle, sous l'emprise des modélisations mécanistes de la pensée et de la perception (la lingua universale di un'epoca, nella quale giungono al culmine il fantasma esperantista di un'odierna Babele e la speranza di una comunicazione diretta, non convenzionale, influenzata da modelli meccanici del pensiero e della percezione)*¹⁶. Oggi, Bellanca è un artista astratto, *quaerens* solo in quanto rifiuta la rappresentazione figurativa accademica e rivendica valori plastici puri quali la forma, il colore, la materia; insegue la decomposizione della struttura e studia, spingendosi fino ai risultati più estremi, le fondamenta del linguaggio.

Selezionando materiali ed intrecci l'artista inquieto ed esploratore conferisce all'informale una forma e uno sviluppo tematico. *Per la maggior parte dell'arte contemporanea, la materia diventa non più è soltanto il corpo dell'opera, ma è anche il suo fine, l'oggetto del discorso estetico*¹⁷. L'asprezza della materia utilizzata dall'artista trasmette tutta la complessità dell'esistenza. La vita non è una mera narrazione meccanica di fatti, dal momento che dietro ognuno di essi si celano, un'infinità di cause e concause, che la trama della materia accoglie, secondo l'esempio contenuto nell'*Architettura dell'anima* riguardo a ciò che potrebbe essere definito come stratigrafia comunicativa itinerante. Ecco perchè Bellanca non utilizza superfici piane, ritenendole innaturali e *non reali*. La sua scelta chiaramente a favore della materia indica coinvolgimento, presa di posizione, svolta senza ritorno.

La pittura materica, quasi scultorea per certi versi, forma parte integrante dell'interpretazione e della proposta intrinseca al quadro. La sovrapposizione di strati rappresenta nel linguaggio artistico ciò che, in ambito filosofico, Miguel de Unamuno definiva con il termine *intrahistoria*, (intraistoria). *La realtà dell'uomo – realtà sostanziale – è attiva, dinamica, temporale, in grado di introdursi nel racconto, ed è contemporaneamente una realtà attiva, perchè interviene e produce; perciò viene chiamata cosa, nel suo significato etimologico di causa*¹⁸. Unamuno considerava apparenza l'essere statico ed esteriore delle cose, *mentre autenticamente reale e sostanziale soltanto l'essere dinamico ed intimo della vita umana e della personalità*¹⁹. La vita è fare ed un disfare, è materia dinamica più che inerte, una finissima sfumatura plurale. La sua pittura

¹⁵ STEINER, George, *Grammatica della creazione*, Garzanti, Milano 2003, p. 23.

¹⁶ ROUSSEAU, Pascal, *Un langage universel. L'esthétique scientifique aux origines de l'abstraction*, in *Aux origines de l'abstraction 1800-1914*, Réunion des musées nationaux, Paris 2003, p. 19.

¹⁷ ECO, Umberto, *Storia della bellezza*, Bompiani, Milano 2004, pp. 404-405.

¹⁸ MARÍAS, Julián, *Miguel de Unamuno*, Espasa Calpe, Madrid 1971, pp. 175-176.

¹⁹ Ibidem.

potrebbe definirsi *intrastorica*, poiché i primi strati sono intimamente connessi agli ultimi, dato che fanno parte della stessa stesura e del medesimo racconto. Per definire il concetto di *intrastoria*, Unamuno ricorreva spesso alla similitudine delle *madrepore suboceaniche* o dell'*immensa piramide sottomarina*. Alcuni anni dopo, Michel Foucault parlò di *un groviglio d'interpositività di cui non si possono fissare di colpo i confini e i punti d'incontro*²⁰. La sua è, quindi, anche una pittura archeologica, di scavo.

Le tecniche miste utilizzate sono come *mura* che celano al loro interno una serie infinita di rivestimenti verticali e di periodizzazioni concettuali. Per analizzarle potremmo applicare la *legge di sovrapposizione* degli strati, come nel caso di quelli composti da pigmenti e gessi durante la fase originaria di sedimentazione²¹. È stato scritto che *la terra è depositaria di infiniti racconti, che l'archeologia trascrive mediante l'applicazione del metodo di scavo stratigrafico*²². Un concetto, questo, applicabile anche al cosmo plastico di Bellanca: ogni quadro è una complessa narrazione, un insieme di storie, una specie di deposito di memoria. La vicinanza spirituale della sorella Lia, archeologa, ha influito sul suo modo di raffrontarsi ai problemi e, successivamente, di risolverli. Perché questi concetti siano facilmente comprensibili, è sufficiente osservare l'opera X, tecnica mista sul legno; una composizione assolutamente ineccepibile nelle sue stratigrafie e sfumature. Essa rappresenta un affascinante regno di segnali, indizi, impronte, tracce, cicatrici, "graffiti"; un oceano di mondi alfanumerici sommersi e allo stesso tempo presenti. Si potrebbe parlare di pittura enciclopedica. Vi appare una croce, emblema della contraddizione in quanto simbolo sia di vita che di morte, invasa da stratigrafie devastate dagli eventi e dall'erosione del tempo, assieme ad un cuore iconografico scelto in virtù del suo potere cromatico e geometrico: è il cuore che tutto muove, pur restando immobile. Abbiamo di fronte un esempio di stratigrafia attiva, opera di un Bellanca studioso del mondo antico, amico di quei faraoni convinti che dentro di loro albergassero, insieme all'intelletto, anche la volontà e i sentimenti. D'altra parte, in India il cuore era il riflesso dell'assoluto (*brahman*) nell'uomo. Gli aztechi veneravano il cuore (*yollotli*) in quanto dimora della vita e dell'anima. Nel Nuovo Testamento, *il cuore rappresenta l'interiorità consapevole e responsabile dell'uomo*²³. L'opera X riassume, come è evidente, il cosmo plastico di Bellanca. La tecnica stratigrafica è posta al servizio dell'idea che propone; è base e sviluppo consustanziale con la questione artistica.

Allo stesso modo l'applicazione del metodo stratigrafico esige una conoscenza tecnica in quanto chiave di accesso alle *complessità delle combinazioni contestuali in cui si articola il divenire storico*²⁴. Bellanca fa sfoggio di tutto il suo sapere di artigiano, questa volta in senso di *τεχνη* greca, di una tecnica propria ed inconfessabile, per dosare ed equilibrare l'idea artistica. Alla pari di uno scavo archeologico, il suo lavoro accoglie la percezione di avvenimenti che si susseguono uno dopo l'altro. Ciascun segnale, per quanto piccolo, rappresenta un microcosmo di incontro e scontro, di proposta e rifiuto, di amore e disamore, di bianco e nero. Sono segnali piccoli, ma legati in modo profondo e inscindibile

²⁰ FOUCAULT, Michel, *L'archeologia del sapere*, o.c., p. 210.

²¹ HARRIS, Edward C., *Principios de estratigrafía arqueológica*, Crítica, Barcelona 1991, p.32.

²² MANACORDA, Daniele, *Prima lezione di archeologia*, Laterza, Bari 2004, p. 102.

²³ SCHÖEKEL, Luis Alonso, *Biblia del Peregrino*, T.III: *Nuevo Testamento*, Edición de estudio, Mensajero-Verbo Divino, Bilbao 2002, p. 19.

²⁴ MANACORDA, Daniele, o.c., p. 103.

ai grandi gesti o al tema dominante. Tutto contribuisce a formare un *tutto* più grande, onnicomprensivo. Le erosioni maggiori possono essere espressione di sconfitte, logoramenti, ferite, lacerazioni che ci portiamo dentro. Ma è grazie a loro che riusciamo ad apprezzare lo sfondo o il colore originario, che dovremmo tradurre in temperamento genuino, e che a volte viene modificato dall'ondata trasformatrice degli eventi. Da qui viene la cura ossessiva nella preparazione degli sfondi di ogni singola tela, cartone, legno o carta. Gli sfondi sono gli scenari della trama, il terreno fisico della rappresentazione, le fondamenta dell'idea.

La sua è un'espressione artistica di profondità: non gli interessa *apparire*, bensì *essere*. Odiava *l'apparire costruito*, tanto di moda nell'ambiente formato da critici, galleristi ed artisti, in cui vale la regola del creare, soppesare e vendere *à la carte*. Bellanca, al contrario, cerca la *veridicità perenne*. Pur nuotando controcorrente e rifuggendo le mode, la sua proposta trionferà in quanto sa, è e si presenta come *verità* che proviene dalla realtà. Dalla realtà più estrema, quella più dolorosa o più innamorata, punta sempre verso la verità testimoniale che proviene dall'umanità. I suoi quadri parlano sempre e necessariamente di un *io relazionale*, di un individuo in un contesto, di un contesto che è condizionante e condizionato. La sua è una continua ricerca tipica del artista *quaerens*.

Il friulano Giorgio Celiberti (1929) è stato uno dei suoi maggiori interlocutori italiani. La sua pittura, definita *astratto-espressionista*, è penetrata a fondo nella sensibilità artistica di Bellanca e sono molteplici, tra i due, le affinità e i punti d'incontro. La loro è pittura archeologica, intesa come sguardo rivolto al passato ma che contiene implicazioni del presente, originando un binomio di vita e di morte. La spiritualità di entrambi gli artisti, matericamente abbozzata, ci appare immersa in un mare di sedimenti che ha prodotto il susseguirsi concatenato e continuo della storia. La loro è pittura antropologica in quanto cerca, tramite uno stuolo di impronte e presenze umane, di recuperare le sue emozioni e tragedie. Sono due artisti che utilizzano colori minerali, evocando così miti arcani e riti primitivi; amano la verità denunciata sulle mura urbane e ne riprendono i colori, forti o stemperati; fossilizzano e arrestano gli impasti cromatici, cercando così di arrestare il tempo dell'azione proposta nell'opera.

Alcune icone di Bellanca, come le grandi farfalle multicolori o monocrome e i cuori intrecciati, sono in parte debitorie di Celiberti; con lui condividono, nonostante la distanza cronologica, la stessa riflessione e la stessa memoria. Quella di Celiberti è stata condizionata dalla visita al campo di concentramento infantile di Terezin, l'infernale città-fortezza a sessanta chilometri da Praga. Dei 15.000 bambini portati là con la forza nel 1942, la maggior parte fu spedita ad Auschwitz per non tornare mai più, e la mattina dell'8 maggio 1945 ne furono liberati poco più di cento. Fu per Celiberti una visita penosa e raccapricciante. Renzo Bellanca, invece, raggiunge simili risultati plastici attraverso lo studio e la sperimentazione: sviluppa, in primo luogo, una grafica personalissima e sorprendente che si frappone allo sperimentalismo europeo del XX secolo laddove i procedimenti canonici vengono sostituiti dai cosiddetti *processi combinati*²⁵. Da Celiberti riprende il gusto per l'interiorizzazione dei problemi che ci si trova ad affrontare nei meandri della vita e della storia. Le sue riflessioni lo hanno condotto ad un pensiero di

²⁵ MASCALCHI, Vittorio, *Il segno nella storia, L'Europa nella grafica del 900*, Marsilio, Venezia 2004, p. 8.

tipo stratigrafico, ossia graduale ed interiorizzato, che soppesa tutti i nessi e le connessioni. Sempre da Celiberti, Bellanca apprende il significato della pausa e dell'atemporalità dell'opera. I quadri divengono riflessioni e poemi sufficientemente distanziati dal momento in cui sono stati prodotti o ispirati. In molti vi è una luce, catturata nell'istante in cui è arrivata l'ispirazione, contenente una forza irreali ed enigmatica di grande profondità interiore.

Alla maniera dei padri del *limes*, Rothko e Celiberti, nel corso dei suoi viaggi Bellanca ha fatto suo l'incanto sepolto ed evocatore di luoghi come Ostia Antica, Taormina o *Tauromenion*, Vulci, Agrigento o *Akragas*, Paestum e, soprattutto, gli affreschi della "Villa dei Misteri" di Pompei, con i quali mantiene, proprio come il maestro statunitense, una *profonda relazione*. In opere come *Reperto* unisce alla spazialità lirica e raffinata utilizzata per la preparazione dello sfondo, una ricostruzione o simulacro del lavoro anonimo dell'*opus incertum* e dell'*opus reticolatum* dei muri romani, accompagnati da croci e numerazioni posteriori. Passato e presente fossilizzati ad indicare il profondo nesso esistente tra le due cosmologie. Con un monito: il nostro oggi sarà inesorabilmente anche passato. Le sue raffigurazioni sono, in qualche modo, un inno alla concezione ciclica del tempo; tutto si ripete e tutto passa, in un flusso continuo di segnali, impronte, linguaggi erosi. L'oggi viaggia verso uno stato di non essere e le sue ceneri daranno vita a nuove necessità, per tornare poi al punto iniziale. Descrivendo il mondo compositivo di Celiberti, Licio Damiani ha fatto delle considerazioni accorate e rigorose applicabili anche a Bellanca: *sono composizioni di una preziosità ora densa di corposità materiche, ora leggera, di una limpidezza quasi diafana; una preziosità che è anche estrema perizia tecnica, dove senti confluire la bravura "artigiana" dell'artista, bravura che non resta, comunque, fine a se stessa, non diventa mai calligrafica, per farsi, invece, palpito, trasalimento lirico aperto su recessi insondabili della fantasia*²⁶.

Ripercorrendo all'indietro di alcuni anni la storia delle idee, alla ricerca dell'origine della corrente di pensiero che, quasi mezzo secolo dopo, ha contribuito ad alimentare Renzo Bellanca, è necessario soffermarsi nella corrente dell'informale. Occorre ora fare un breve accenno a questo movimento, nato negli anni cinquanta del secolo scorso e basato essenzialmente su una spontaneità che rifiuta i tradizionali dogmi della composizione e si esprime attraverso la pittura gestuale (Hartung, Saura), quella basata sulla ricchezza della materia (Foutrier, Dubuffet, Millares, Tàpies, Burri) o la pittura dell'automatismo (Wols, Michaux). Il termine francese *informel*, coniato dal critico Michel Tapié (altri sostengono sia stato Georges Mathieu), racchiude in sé le opere di questa serie di artisti che, condizionati dallo studio della psicanalisi e della fenomenologia (Husserl) nonché della filosofia esistenzialista (Heidegger, Sartre), inseguono la negazione della forma, per potersi spingere fino ad indagare gli impulsi più reconditi e inconsci dell'essere umano. Alla centralità della forma oppongono la centralità della materia, liberata da ogni tipo di formalismo e proposta nella sua esaltazione più pura, vale a dire nel suo magma ancora informe. Il disegno sarà sostituito dal segno, tracciato da un gesto istintivo. La traccia, quella che poi diverrà il segno di Bellanca, acquisisce, per la prima volta nella storia dell'arte occidentale, una massima valenza; diviene referente unico del quadro.

²⁶ DAMIANI, Lucio, *Cuori intrecciati*, Catalogo di sette serigrafie originali, materiche, acriliche, retouché, G & G Grafiche D'arte, Pianga 19937, p. 3.

Tra tutti i padri dell'informalismo, o del *non formale*, Bellanca manifesta profonda ammirazione verso Jean Fautrier. Del parigino apprezza la serie di *Otages*, il suo *Zig zag* e le *paste* di colore preparate a mo' di stratificazioni successive a base di tempere e colla, quasi fosse l'impasto per l'intonaco di una parete. La preparazione della materia avveniva direttamente sopra il supporto, di carta o tela; Fautrier usava mescolare le polveri di acquerelli di vari colori con grumi di colore e materia. A partire dal 1953, Tàpies inizierà a mescolare anche la pittura ad olio con polveri di marmo, per far risaltare ancora di più il carattere materico dell'opera.

Jean Dubuffet è apprezzato per la sua analisi della materia, intesa come *tessuto* (*texture*) intellettuale. Il suo è un impasto più inorganico, più preistorico, quasi fosse un terreno sabbioso (*Paysages grotesques*) o greve e terroso (*Corps de dames*).

Condivide con Alberto Burri (*Neri, Gobbi, Muffe, Sacchi, Combustioni*) le esperienze di natura materico-esistenzialista, nelle quali esalta le possibilità espressive della sola materia povera per mezzo di continue trasformazioni. I suoi *Cretti* assumono l'aspetto quasi reale di terreno fisico, e in molte sue opere i colori non hanno alcuna valenza scientifica, ma solo di presenza: sono i colori della terra.

Ha studiato con impegno anche le proposte orientali del Gruppo Gutai, fondato ad Osaka nel 1954, ed in particolar modo quelle del suo fondatore Jiro Joshihara (*Pittura n. 53*). Le sue opere informali e materiche, frapposte qua e là da ideogrammi, appaiono molto vicine alle esperienze europee. La materia è lasciata in completa libertà, viene venerata e animata semplicemente in virtù della sua presenza.

L'altro autore che l'artista stima maggiormente, assieme a Celiberti, è il catalano Antoni Tàpies (1923), grande esponente e profeta dell'*irrazionalismo dell'onirico, della materia influente in sé stessa, dell'atemporale nella temporalità*²⁷. Le opere di Tàpies e Bellanca costituiscono un lavoro di ricerca sull'epidermide della pittura, anche se il primo si distingue dal secondo in quanto più informalista. Tàpies non utilizza la materia per disegnare, ma per rompere la piatezza del quadro ed alterare le dimensioni di profondità. È una materia familiare, invitante, quasi tattile, con la quale va costruendo poco a poco piccoli depositi di memoria, frutto dell'accumulazione di esperienze grafiche sia europee che orientali. Bellanca ha molto in comune con le opere materiche dell'artista spagnolo, con le quali convive portando avanti la ricerca costante di nuovi intrecci, nuove densità, porosità, ruvidezze, e ancora spessori, rilievi, grumi, e così via. Il ventaglio cromatico di Bellanca è più ampio rispetto a quello di Tàpies, che invece si concentra sui toni dell'ocra, del grigio e del marrone. Entrambi usano la tecnica di *collage* e, soprattutto, il *grattage* sistematico, raschiando o incidendo superfici per ottenere una pittura di rilievi, orografica. I *grattage* di Tàpies sono molto fini, utilizzati sulla maggior parte dell'impasto che poi, asportato in grandi quantità, va delineando la materia con piaghe, ferite, fessure e crepe accentuate a volte dal monocromatismo. Nel 1947 riprende le sue ricerche materiche, sia per quanto riguarda l'incisione dello strato di pittura, sia circa l'inclusione di materiali che le sono estranei (chicchi di riso, fili, corde). A partire dal 1954 sostituisce la pittura ad olio con il lattice, così ottenendo un effetto molto più violento, che in alcuni casi contrappone due aree distinte per colore o intreccio. Questi sono anni influenzati dalle

²⁷ BOZAL, Valeriano, *Historia del arte en España II*, Istmo, Madrid 2000, p. 177.

letture sulla cosmologia orientale, sulla lotta tra *Ying* e *Yang*, o tra i simboli alchimistici dei *solve/coagula* (ossia *dissolve/coagula*), sulla rimpianta meditazione epicurea fusa con concetti del materialismo dialettico e storico.

Il tempo presente condiziona l'agire del pittore. È, in molti casi, un presente paralizzato dagli orrori della storia, un presente bloccato e immobilizzato senza speranza in un domani ricco di promesse. In questo senso *Tàpies rende visibili e fa comparire, con tutta la precisione della sua realtà concreta e con il suo potere di sviluppo, i tensori del nostro pensiero. È qui che l'io e le cose arrivano ad unirsi*²⁸.

Bellanca ha reso omaggio alla figura e all'opera di Tàpies dedicandogli vari lavori, tecniche miste ed incisioni (*Racconti del passato, V° e VI°, Omaggio Tàpies, Busta Tàpies*). Nasce così un dialogo tra i due autori, in cui non vi è ombra di plagio, anzi, è sempre presente uno stimolo. La *Caligrafia* (1958) del pioniere dell'informalismo trova punti di contatto con *Stele; Vertical sobre blanco* (1959) si "bellanchizza" in *Mezzi di comunicazione*; le tonalità di *Composició negro y rosa* (1960) mostrano alcune suggestioni comuni a *Trascendenza*. Alla riflessione preparatoria e familiare, Bellanca aggiunge la forza propositiva del suo personalissimo trattamento del colore e della materia. Tàpies è un interlocutore fondamentale, ma niente di più. Tra i due ci sono distanze sia concettuali che cronologiche. Bellanca, infatti, purifica maggiormente la materia; per lui, la materia non costituisce un feticcio elitario, ma un elemento che è sì basilare, però al servizio della composizione finale. Ci gioca e ci si diverte molto più di quanto non faccia Tàpies, e ne è meno schiavo. Tàpies, condizionato dalla guerra civile spagnola, e Celiberti, dalla sua vista al campo di concentramento di Terezin, danno alla materia una valenza più fossilizzata, come di una realtà morta. Bellanca invece apre il suo panorama ad una maggiore vitalità; per lui la materia è un contenitore che trattiene la fine e l'inizio, e sotto la sua corteccia scorre una linfa che stimola a confidare in tempi nuovi e migliori. Attraverso una sapiente preparazione degli sfondi, lascia intravedere trasparenze e velature inusuali per il catalano o per Celiberti. Velature magiche ed insondabili, come quelle dell'amico Ocaña Martínez²⁹. I ritmi delle creazioni di Renzo Bellanca sono più veloci di quelli di Tàpies; le sue stratigrafie si aprono ad un mondo, nel nuovo secolo appena iniziato, che è molto più multiculturale e globalizzato rispetto a quello dei suoi predecessori. Bellanca continua ad esplorare spazi e suggerimenti, ad aprire le proprie stratigrafie plastiche a nuovi dialoghi col mondo esterno, che continueranno, per nostro diletto, ad offrirci sorprese e ponderate riflessioni. In Bellanca appare evidente il rapporto con un *tu* possibile e necessario, la sua opera è concepita per lo spettatore, è il porto naturale della *macchinazione* che l'ha preceduta.

Le mura di Bellanca, di dimensioni minori, sono ugualmente mura di memoria, mura di storia come quelle di Gerico, Gerusalemme, Auschwitz o Berlino. Ci appaiono come densi e misteriosi sfondi di palcoscenico -ricordiamo a proposito la sua passione per la

²⁸ RALLARD, Georges, *Prologo*, in *Tàpies. Obra completa*, Vol. I 1943-1960, Fundació Antoni Tàpies – Edicions Polígrafa, Barcelona 1989, p. 16.

²⁹ Ocaña si è contraddistinto per essere un grande anticipatore dei tempi. A questo riguardo, per maggiori approfondimenti, è possibile vedere: GARCÍA ALÍA, Juan Carlos, *Ocaña Martínez: iconos e instantes de la contemporaneidad*, o.c.; GARCÍA ALÍA, Juan Carlos, *Tras la esencia de la pintura*, en *Mantelius*, Deputación Provincial de Ourense, Ourense 2004, pp. 7-35; GARCÍA ALÍA, Juan Carlos, *Ocaña Martínez: a propósito de una síntesis biográfica en su contexto*, en *Mantelius*, o.c., pp. 89-95; GARCÍA ALÍA, Juan Carlos, *Ocaña Martínez: observaciones mutuas. Dibujos*, Deputación Provincial de Ourense, Madrid 2003.

scenografia- in grado di accogliere l'essere umano con tutti i suoi elementi ed atomi. Gli strati di materia rappresentano i mutamenti e le evoluzioni della storia, mentre i simboli e i linguaggi alfanumerici esprimono la presenza comunicativa di ciò che è umano nei suoi diversi aspetti; sono simboli che, nel caso specifico di Bellanca, a differenza di Tàpies, possiedono un valore aggiunto di intermediari con il trascendente. Sono mura che esprimono un ampio ventaglio di sensazioni: ecco mura rassicuranti, lisce, tortuose, decrepite; e ancora, mura con segni di impronte umane (come quella del pittore); mura d'amore, di dolore, di battaglia, di spazio ludico. La materia e i segni sono gli elementi fondamentali per qualsiasi rappresentazione scenica, senza di essi il sipario non può essere alzato.

Inverno duro quello del 1947 per Mark Rothko, l'eterno e silenzioso interlocutore, che scrive nel numero unico della rivista *Possibilities*, diretta tra gli altri da Robert Motherwell e John Cage, il testo dal titolo *The Romantics Were Prompted*. In un paragrafo parla del miracolo dell'arte che si osserva in un quadro portato a termine. Quest'ultimo appare come *una rivelazione, la soluzione inaspettata e inedita di un problema che urgeva da sempre al suo interno*³⁰. I quadri sono l'esplosione di ciò che ci si porta dentro e la rivelazione possiede per Renzo Bellanca una sostanza materica, un'intelligenza che rimanda a impronte e linguaggi e, infine, un rivestimento cromatico. Il rivestimento, o meglio il colore, appare in questo caso come elemento fondamentale per il tutto, è l'anima della rivelazione e forma un *unicum* indissolubile con la materia e il segno. Colore che contiene una valenza più attiva se raffrontata a Tàpies, nel senso che utilizza una gamma più ampia, più audace. Ci sono neri, rossi, rosa, ocra, bianchi, marroni, argento... tutti con le loro sfumature e dissolvenze. Bellanca impiega colori di tipo industriale e scenografico, pittura per esterni, quarzo plastico mischiato con sabbia, laterizi, scarti uniti con agglutinanti per ottenere un maggior spessore nella materia assieme ad un *effetto muro*. Non utilizza smalti perchè li considera superati. La sabbia per lui ha una duplice funzione: se vuole un effetto dorato, utilizzerà quella siciliana della Valle dei Templi unita a gessi; se, al contrario, insegue degli intrecci più scuri, allora impiegherà la sabbia vulcanica delle spiagge laziali nei dintorni dell'antica Vulci. Le sabbie vengono assemblate con l'aiuto di solventi chimici che evaporano immediatamente. Il procedimento, allo stesso modo dell'acquarello, deve essere rapido e immediato, deve possedere un innato elemento istintivo. A Bellanca non dispiacciono nemmeno i colori lavabili per interni, e neanche i colori acrilici mischiati con una base lavabile. Una volta ottenuta la tonalità e la densità desiderate adotta, in alcuni casi, la tecnica dell'affresco. Prima che cominci a seccarsi, passa al *grattage* per far emergere dall'anonima materia gli effetti e le sensazioni dello scorrere del tempo e della memoria. Attraverso questa scansione del processo i colori, precedentemente utilizzati nella preparazione degli sfondi, emergono stratigraficamente come se fossero consustanziali alla materia.

³⁰ ROTHKO, Mark, *Scritti*, o.c., p 33.

IL MOMENTO E LA SUA TRASFORMAZIONE

*La pittura fuoriesce dalla Terra e dalla Luce*³¹. Lo stile pittorico di Bellanca ha origine nella storia stratigrafica e nel ruolo centrale della persona umana. Perfino i primi piani di farfalle fossilizzate (*Volo fossile, Colloquio sentimentale, Convivenza di esperienze*), che ad una prima analisi possono apparire come chiari esempi di natura pietrificata, sono in realtà un esempio di omaggio alla vita, simboleggiato dall'animale, che è allegoria di bellezza e capacità di trasformazione. È una metafora della metamorfosi in sé, della necessità di catarsi, del trascinarsi sulla terra quando si vola sopra di essa. La bellezza, per essere tale, deve superare se stessa; deve essere qualcosa in più che pura estetica, per poter divenire virtù. Virtù intesa in senso ontologico, trascendente. Come quella predisposizione alla coerenza mediante la quale le nostre emozioni e passioni si sono sviluppate in modo tale che ora affiancano le nostre decisioni³². Questo difficile processo è ben rappresentato dalla farfalla *bellanchiana*, è il suo simbolo di trasformazione, alla maniera dei filosofi greci, che identificavano paradossalmente il concetto di felicità in modo più negativo che positivo. La felicità, infatti, si basava su delle conquiste spirituali che implicavano delle rinunce: bisognava passare dall'*atarassia* (mancanza di turbamento), all'*apatia* (mancanza di sofferenza), all'*aponia* (mancanza di dolore). Per mezzo di questi passaggi di privazione passeremo dal dolore alla felicità, dall'essere *vermi* a volare.

L'opera di Renzo Bellanca parla di presenze, non di vuoti. Più che ciclica, la sua storia è lineare, più incentrata sul futuro che sul passato. Secondo Comte non era possibile comprendere filosoficamente un fenomeno, se prima non lo si era compreso storicamente. La pittura stratigrafica è una filosofia storica della continuità (Burkhardt), tuttavia si tratta di una continuità che non si esaurisce in se stessa. Bellanca supera il famoso dualismo tra il *terminus a quo* (termine a partire dal quale) e *terminus ad quem* (termine fino al quale) riuscendo a conferire alla sua opera una trascendenza che ha origine nel pellegrinaggio intellettuale tra l'occultazione del mistero e la sua rivelazione (materia e *grattage*). La storia non è un processo continuo ed eterno, senza un principio o una fine³³. Bellanca dà ad ogni sua opera una via di fuga, una possibilità, ed è lì che fonda la sua trascendenza e la sua capacità di trasformazione. Avvolto nella materia, in quasi tutte le sue opere ha saputo catturare l'*istante*, che si presenta, come direbbe Zambrano, come il superamento del peso del tempo in seno alla temporalità stessa. Ad ogni passo si acquistano nuove esperienze, nuovi incontri, nuova vita interiore. La scarsa stabilità del nostro habitat contemporaneo non è riuscita a minare né la trama né la trascendenza della sua percezione umana, che coglie le circostanze dell'esistenziale ed i segni che gli sono propri. Sono momenti e ritratti di un universo in trasformazione, che sta seguendo un processo di liberazione. Non vi sono fossilizzazioni, bensì piccoli momenti di vita che ne hanno arrestato il passaggio, e istanti, affinché possiamo contemplare e riflettere su ognuno di essi. Quelli di Bellanca sono quadri che mostrano una dualità intrinseca e allo stesso tempo teatrale, come ad esempio l'opera grandiosa costituita da *Andare Oltre*. Sono,

³¹ ZAMBRANO, María, *Los bienaventurados*, Siruela, Madrid 2004, p. 77.

³² Cfr. REALE, Giovanni, *Valori dimenticati dell'occidente*, Tascabili Bompiani, Milano 2004, p.94. Reale segue qui la tesi di Julia Annas esposta nel suo libro *La morale della felicità di Aristotele e nei filosofi dell'età ellenistica*, Vita e pensiero, Milano 1998.

³³ Cfr. LOWITH, Karl, *Significato e fine della storia*, Edizioni di Comunità, Milano 1979, pp. 233-236.

in conclusione, quadri aperti alla speranza proveniente dal nostro oggi e dal nostro adesso.

Una sintesi precisa è data dalle parole con cui María Zambrano si è espressa su presenze, impronte e segni; parole, insomma, su Bellanca.

E così tocca sorprendere se stessi in preda allo stupore davanti all'evidenza del segno naturale: la figura impressa nelle ali di una farfalla, nella foglia di una pianta, nel guscio di un insetto e persino nella pelle di quel qualcosa che si trascina fra tutti gli esseri viventi, giacchè qui tutto il vivente in qualche modo si trascina o viene trascinato dalla vita. Segni che non possono costituire segnali, né avvertimenti. E che se ci rimettiamo a quell'avvertimento del puro sentire che vive avvolto nell'oblio in ogni uomo, ci appaiono come figure e segni impressi da molto lontano, e da molto vicino; segni dell'universo³⁴.

Juan Carlos García Alía

³⁴ ZAMBRANO, María, Bruno Mondadori, Milano 2004, p. 113.

ESTRATIGRAFÍAS PLÁSTICAS

Lenguajes Multiculturales

© Juan Carlos García Alía



Era una mañana de los primeros días de junio de 1943. Marcus Rothko acababa de separarse de Edith Sachar. Año duro como duras seguían siendo sus continuas depresiones. Pero, como casi siempre, sacaba fuerzas de flaqueza, luz desde el dolor. Lucidez suficiente para escribir, junto con el colega Adolph Gottlieb, al Art Editor del New York Times su protesta ante el comentario negativo del crítico Edward Alden Jewel publicado por ese periódico. Crítico, a-crítico, en compañía de tantos, que no había sabido captar la propuesta expresiva, finamente poética, de Rothko y de Gottlieb en sus pinturas mitológicas de la tercera exposición anual de la Federation of Modern Painters and Sculptors.

La prosa de Rothko corre paralela a la sugestión emotiva de su pintura. No impone; sólo propone, explica. Enumera, en el artículo, una serie de principios estéticos que cualquier artista puro debería aceptar como propios. El arte es una aventura dentro un mundo desconocido que puede ser explorado sólo por aquél que no tiene miedo al riesgo. Además, es quehacer del artista lograr que el espectador *observe el mundo desde nuestro punto de vista y no desde el suyo*¹. El verdadero creador traducirá los pensamientos complejos en simples. Y asegura que no importa lo que se pinta sino cómo se pinta. No a la pintura de escuela, ni a la que juega con la decoración; no a las pinturas de premio. Su carta, que apareció publicada el 13 de junio de ese año, advertía que el nuevo modo de entender la pintura o *color field painting* -polo opuesto de la *action painting*- era todo lo contrario de lo que se entendía por buen sentido o sentido común. Ahora, el espectador sensible deberá ser libre de los patrones típicos de los pensamientos convencionales.

Estamos ante una frontera, ante un *limes*. Dentro o fuera. Dentro, creadores que transmitan emociones y dudas, puesto que las encarnan previamente. Arte de meditación y transmisión. Fuera, la manera clara, definida y sin sorpresas de maestros como Mondrian. Sí a la exploración continua entre los pigmentos y las sugerencias de Rothko; sí al microcosmos matérico de Tàpies; sí a las exploraciones murales de Celiberti; sí a las formidables búsquedas de formas en la materia de Burri; sí a las estratigrafías reveladoras de Renzo Bellanca. Intérpretes que inspeccionan las vivencias y las itinerancias del ser, de sus sentimientos e implicaciones. Pioneros que excaban en la memoria personal y colectiva. Faros de profundidad en perpetua lucha con la ceguera mediocre de nuestros opacos y perezosos horizontes.

Renzo Bellanca encierra y engloba a todos estos maestros y a todos aquéllos que encarnan la pintura entendida como vivencia extrema, como huella pensante de cada uno de los instantes de nuestra historia. Pintura que no comunica sin más sino que emana y, luego, plasma aquello que conoce. Lo que previamente ha amado, *infatti lo spirito non può volgersi a contemplare in modo puramente teoretico un oggetto qualsiasi, se non viene spinto da un atto di amore*². Por eso engloba, por ejemplo, la pintura de Rothko y la obra de Tàpies. Pintura que es y no que *representa*

¹ ROTHKO, Mark, *Scritti*, Abscondita, Milano 2002, p. 16.

² CASSIRER, Ernst, *Individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento*, La Nuova Italia, Firenze 1935, p. 214.



sin más. Bellanca ama las ideas que no disuelven los contenidos. Ama los contenidos con ideas. Venera la memoria, el compromiso, la implicación. Odia las ideologías preconfeccionadas y acríticas. Su apuesta nace, por tanto, de una lucha interior contra el *pensamiento único* que pretende comprimir *todos los aspectos de la existencia*³.

Hay, claro está, diferencias entre las latitudes de Dvinski (Rusia) y las de Portland (Estados Unidos) donde Rothko (1903) nace y a donde emigra con pocos años, respectivamente, con las propias -muy diferentes por calor y color- de Aragona (Sicilia) o de Florencia, donde Bellanca (1965) viene al mundo y donde estudia en la Accademia di Belle Arti. Ambas historias están unidas, sin embargo, por un *retículo conceptual*⁴, por un hilo invisible: el de la creación sentida y existencial, la toma de conciencia de ser ellos mismos *pintura*. Compenetración total con lo representado que no nace de una idea sino de una vivencia profunda de la existencia entendida como un continuo inicio y final, con sus claroscuros itinerantes tras el sentido último, proyectados hacia la eterna búsqueda. Cada cuadro es un planteamiento, una pregunta, un intento de respuesta.

*Renzo Bellanca con sus lenguajes alfanuméricos, derivación directa de nuestro mundo multicultural*⁵, se revela como atento observador de la realidad compleja y fraccionada. Capta los matices del devenir, de los mensajes intercambiados, de palabras escritas, de nombres de personas con los que nos cruzamos. Todo esto deja huellas, signos, arañazos, secuelas que hablan de vida y de humanidad. Su dilatada experiencia como escenógrafo cinematográfico ha entrenado la mente a continuas representaciones de realidad o de necesidad, indefinidas o concretas. El transcurrir cotidiano ha dejado su estela y configura estados emocionales como son sus cuadros *Senti-mentale, Nero e Bianco Sedimentato, Certezze Abrase, Differenti Comunicazioni, Reperto, Colloquio Sentimentale*. Cuadros que salen de una íntima reflexión y son poemas de puro amor como *Per Bea*; meditaciones dilatadas, como tablillas cuneiformes de Ebla, en *Idea di sudario* o síntesis genial de dualidad comunicativa como *Andare Oltre*.

Pinturas conceptuales que ignoran el lugar físico de la última frontera. En este sentido, bastante alejadas del concepto griego de arte o *τεχνη* o del latino *ars* que indicaban, como es sabido, *la destreza que se requería para construir un objeto, una casa, una estatua, un barco, el almacén de una cama, un recipiente, una prenda de vestir, y, además, la destreza que se requería para mandar también un ejército, para medir un campo, para dominar una audiencia. Todas estas destrezas se denominaban artes: el arte del arquitecto, del escultor, del alfarero, del sastre, del estratega, del geómetra, del retórico. Una destreza que se basaba en el conocimiento de unas reglas, y, por tanto, no existía ningún tipo de arte sin reglas, sin preceptos... Hacer algo que no se atuviera a unas reglas, algo que fuera sencillamente producto de la inspiración o de la fantasía, no se trataba de arte para los antiguos o para los escolásticos: se trataba de la antítesis del arte*⁶. Recordemos, además, que el médico griego Galeno definió el arte como ese conjunto de preceptos universales, adecuados y útiles que sirven a un propósito

³ PERNIOLA, Mario, *Contro la comunicazione*, Giulio Einaudi, Torino 2004, p.114.

⁴ FOUCAULT, Michel, *L'archeologia del sapere*, Bur, Milano 1999, p. 82.

⁵ GARCÍA ALÍA, Juan Carlos, *Iconos e instantes de la contemporaneidad*, Deputación Provincial de Ourense, Madrid 2003, p. 19.

⁶ TATARKIEWICZ, Wladislaw, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Tecnos, Madrid 2004, pp.39-40.

establecido. Lo nuevo, para los griegos, no es una nueva invención, sino descubrimiento de algo ya existente y que hasta ese momento no se había encontrado. Podemos hablar de *sophìa*, sabiduría, conocimiento, pero no de acto creativo. *El momento espiritual, introducido de esta manera en la creación artística, es, por tanto, cognoscitivo y no creativo*⁷. Para Renzo Bellanca, pintor de frontera, la repetitividad se reduce a los aspectos que forman su propio estilo. De un cuadro a otro arrastra pocos elementos, a no ser que sean distintas interpretaciones de un mismo tema. Normalmente cada técnica mixta, cada acrílico, cada grabado, cada bronce, es una exploración en sí mismo. Sin certezas ni paracaídas. Son testigos del momento del artista, muestras de su hoy pero que no disipan las incógnitas del futuro personal y colectivo.

En los últimos diez años hemos asistido a una profunda evolución en la obra de Bellanca. Se ha despojado de sus personalísimas propuestas figurativas, como el *Ciclo de Matera*, sus *Olivos*, sus *Girasoles*, los *Sciascia* o los *Pirandello*, para ir adentrándose gradualmente, tras algunos trabajos precursores, hacia la búsqueda incesante de una obra conceptual basada en una técnica de estratigrafía plástica con el mismo ímpetu con el que un astrofísico persigue el punto cero o un biólogo nuclear indaga en las fuentes iniciales de la vida orgánica. Después de un largo peregrinaje ha encontrado su método, el *molde estilístico* con el que elaborar propuestas y apuestas. Arriesgando, podríamos afirmar que, hoy por hoy, de la misma manera que no existe religión sin mito cosmogónico, no existe la pintura de Bellanca sin acción estratigráfica.

Su obra se encuentra anclada en medio del desorden existencial, cierto o aparente, en el que vivimos. Absorbe sus estados contrapuestos y, a partir de ahí, elabora la teoría, su clave de lectura plurivalente por medio de una técnica muy personal, una estratigrafía matérica, donde todo confluye, y admite, incluso, sutiles veladuras capaces de dar el *input* inicial a la obra o, en algunos casos, paliar su rigor. Bellanca compone los cuadros como si fuera el indispensable director de orquesta de una multitud de lenguajes y emociones necesitadas de su correspondiente engranaje y cadencia. Su fuerza expresiva *desoculta* -como escribió Oteiza⁸, la realidad, aunque en otro contexto. El siciliano participa del ensayo magistral del vasco pero en un proceso inverso: para explicar necesita *ocupar* el espacio de la tela. Cada signo, cada superposición, cada alfabeto, cada variación cromática o cada relieve matérico tienen un significado iconológico. En cualquier caso, concordamos con el sublime Oteiza, y es de aplicación para Bellanca, al escribir que *cuando el artista nos acerca al campo visivo de nuestra visión un pedazo de la realidad, ésta es abstracta, viene abstracta, pero cuando ya la vemos y entendemos su correspondencia con la realidad, se convierte en figurativa. Entonces el artista vuelve nuevamente a la parte de la realidad que desconocemos, para desocultar otro pedazo más, que vendrá también abstracto y quedará figurativo*⁹.

La relación entre imagen y palabra, en su obra, es fundamental e íntima (*Colloquio Sentimentale, Finestra dell'Anima*). Afronta, además, el problema del lenguaje y la

⁷ BIANCHI BANDINELLI, Ranuccio, *Archeologia e cultura*, Editori Riuniti, Roma 1981, p. 53.

⁸ OTEIZA, Jorge, *Quosque Tandem*, Pamiela, Pamplona-Iruña 1994, p. 81.

⁹ *Ibidem*.

comunicación. *La palabra es ese extraño ser que existe en tanto que se da*¹⁰... *La palabra se ha dado al hombre porque está solo como individuo; porque no es parte, propiamente hablando, de la humanidad, trozo de ella, sino ejemplar de ella... Y aunque esté solo un hombre, por solo que esté, toda la humanidad vive en él y alienta de una cierta manera... Se puede decir que anda alienado, enajenado en sí, que la enajenación es quedarse a solas, en la mitad del ser; a solas con otro, como un otro de todos*¹¹. Escribía María Zambrano en 1965, en su casa de La Pièce, escondida en los bosques del Jura suizo cerca de Ginebra, a donde había llegado pocos meses antes, procedente de Roma, con su hermana Araceli y trece gatos (la mitad de los que tenían en su casa de Via della Mercede). Bellanca inserta alfabetos alfanuméricos por ser éstos compañeros inseparables de nuestro diario transcurrir y de nuestra capacidad de dar. La palabra es vida propia y comunicación; es apuesta y propuesta; es ofrecer y recibir. La palabra es como un texto, un texto es como un cuadro y un cuadro, algo así, como un tejido. Francesca Rigotti ha reflexionado sobre la analogía entre la elaboración de un texto y el trabajo de tejer. *La elaboración de un texto siempre se ha pensado como un trabajo de tejido de signos. Éste constituye un auténtico "topos", debido al hecho de que el texto comparte con el tejido la propiedad del entramado (trenza, trama, tejido) y constituir así una textura, esto es, un ajuste recíproco de elementos, una red relacional, una estructura*¹². La capacidad de relación entre elementos, rasgo peculiar en Bellanca, puede acercarse a este otro símil propuesto por Zambrano, la gran pensadora y escritora española del siglo XX. El texto (que podemos traducir aquí como *cuadro*) se forma y objetiva en el pensamiento, donde se evidencia su tejido, dejando ver los hilos que lo componen, así como sus nudos y sus vacíos. *Hilos, nudos, vacíos: de estos tres elementos se compone una red, la red del pescador y la red de los pensamientos. La red de los pensamientos está hecha de hilos de pensamientos producidos con la técnica de la araña, de los nudos en los que los pensamientos se combinan y se sueldan, y de vacíos de pensamiento, cuando un recuerdo escapa, una palabra falta, una noción deja de salirnos al encuentro o la inspiración disminuye*¹³. Siguiendo con el paralelismo entre el lenguaje plástico y existencialista de Bellanca y las meditaciones de Zambrano usamos, una vez más, un escrito de ésta última para apuntar el nexo entre la vida y la palabra. *Mas la vida necesita la palabra; si bastase con vivir no se pensaría, si se piensa es porque la vida necesita la palabra, la palabra que sea su espejo, la palabra que la aclare, la palabra que la potencie, que la eleve y que declare al par su fracaso, porque se trata de una cosa humana y lo humano de por sí es al mismo tiempo gloria y fracaso*¹⁴.

¹⁰ ZAMBRANO, María, *España, sueño y verdad*, Edhasa, Barcelona 2002, p. 218.

¹¹ *Ibidem*, p. 249.

¹² RIGOTTI, Francesca, *Il filo del pensiero. Tessere, scrivere, pensare*, Il Mulino, Bologna 2002, p. 64.

¹³ ZAMBRANO, María, *Claros del bosque*, Seix Barral, Barcelona 1993, p. 93.

¹⁴ ZAMBRANO, María, *A modo de autobiografía*, *Anthropos* 70-71 (1987), p. 69.

ESTRATIGRAFÍA PLÁSTICA Y SUS CONTEXTOS

Renzo Bellanca se presente hoy más que como *homo sapiens* como *homo quaerens*. Como aquél que busca incesantemente, sin tregua y se asoma a los confines del lenguaje y de la imagen... en la convicción, elocuente o inarticulada, metafísicamente arcana o inmediata como el grito de un niño, que existe lo otro, que existe lo que está fuera¹⁵. Su pintura es una exploración incesante. Íntimamente abstracta si entendemos por abstracción *la langue universelle d'une époque où culminent le fantasme espérantiste d'une Babel contemporaine et l'espoir d'une communication directe, non conventionnelle, sous l'emprise des modélisations mécanistes de la pensée et de la perception*¹⁶. Bellanca es hoy un artista abstracto *quaerens* sólo en cuanto rechaza la representación figurativa académica y reivindica los valores plásticos puros como la forma, el color, la materia; persigue la descomposición de la estructura y estudia, hasta las últimas consecuencias, los fundamentos del lenguaje.

Seleccionando materiales y texturas el artista inquieto y explorador da *forma* y desarrollo temático a lo informal. *Para la mayor parte del arte contemporáneo la materia no es solamente el cuerpo de la obra, sino también su fin, el objeto del discurso estético*¹⁷. La rugosidad de la materia que usa habla de complejidad de la existencia. La vida no es una narración automática de hechos sin más; detrás de cada uno de ellos hay un sinfín de causas y concausas, según el ejemplo de lo que podríamos llamar estratigrafía comunicativa en itinerancia de *Architettura dell'anima*. La trama matérica acoge a unas y otras. Por eso Bellanca no usa superficies planas en cuanto innaturales y *no reales*. Su elección claramente matérica indica implicación, toma de posición, vuelta sin retorno.

La pintura matérica, casi escultórica en algunos casos, forma parte integrante de la lectura y de la propuesta intrínseca del cuadro. La superposición de capas es, en lenguaje artístico, lo que Miguel de Unamuno definía como *intrahistoria* en el filosófico. *La realidad del hombre –realidad sustancial- es activa, dinámica, temporal, capaz de meterse en el relato; y es a la vez una realidad activa en el sentido de obrar y producir; por eso la llama cosa en su etimológica significación de causa*¹⁸. Unamuno consideraba *aparencial al ser estático y exterior de las cosas, y sólo verdaderamente real y sustancial al ser dinámico e íntimo de la vida humana y la personalidad*¹⁹. La vida es hacer y deshacerse; es materia dinámica más que inerte y veladura plural. Se podría llamar a su pintura *intrahistórica* en cuanto que las primeras capas están íntimamente relacionadas con las últimas; pertenecen a su misma redacción, al mismo relato. Unamuno usó a menudo el símil de las *madréporas suboceánicas* o el de la *inmensa pirámide submarina* para definir el concepto de

¹⁵ STEINER, George, *Grammatica della creazione*, Garzanti, Milano 2003, p. 23.

¹⁶ ROUSSEAU, Pascal, *Un langage universel. L'esthétique scientifique aux origines de l'abstraction, en Aux origines de l'abstraction 1800-1914*, Réunion des musées nationaux, Paris 2003, p.19.

¹⁷ ECO, Umberto, *Storia della bellezza*, Bompiani, Milano 2004, pp. 404-405.

¹⁸ MARÍAS, Julián, *Miguel de Unamuno*, Espasa Calpe, Madrid 1971, pp. 175-176.

¹⁹ *Ibidem*.

intrahistoria. Michel Foucault, años más tarde, habló de *un groviglio d'interpositività di cui non si possono fissare di colpo i confini e i punti d'incontro*²⁰. Es también, la suya, por consiguiente, una pintura arqueológica, de excavación.

Las técnicas mixtas manejadas son como *muros* que almacenan en el interior una serie indefinida de recubrimientos verticales y de periodizaciones conceptuales. Para su estudio se podría aplicar la *ley de superposición* de los estratos, como aquellos conformados por pigmentos y yesos, en su estado original de deposición²¹. Se ha escrito que *la tierra es la depositaria de infinitos relatos que la arqueología transcribe mediante la aplicación del método de excavación estratigráfica*²². Esto podría aplicarse al cosmos plástico de Bellanca: cada cuadro es una compleja narración o un conjunto de historias entrecruzadas. Es un depósito de memoria. La cercanía espiritual de su hermana Lia, arqueóloga, ha influido en la manera de acercarse a los problemas y a la hora de ofrecerles una respuesta. Todo esto resulta fácilmente comprensible si observamos su obra *X*, técnica mixta sobre madera, absoluta composición maestra de estratigrafías y veladuras. Reino de señales, indicios, marcas, rastros, cicatrices, *graffiti*; océano de mundos alfanuméricos sumergidos y, a la vez, presentes. Pintura enciclopedia. La cruz que aparece, signo de la contradicción por ser símbolo de vida y muerte, invadida por estratigrafías castigadas por abrasiones del tiempo y las circunstancias, y un corazón iconográfico elegido por su poder cromático y geométrico. El corazón que todo mueve permaneciendo inmóvil. Estratigrafía activa de un Bellanca, estudioso del mundo antiguo, amigo de esos faraones que creían que sus cavidades albergaban el intelecto junto con la voluntad y los sentimientos. En India, sin embargo, el corazón era el reflejo del absoluto (*brahman*) en el hombre. Los aztecas veneraban al corazón (*yollotli*) como sede de la vida y del alma. En el Nuevo Testamento *el corazón representa la interioridad consciente y responsable del hombre*²³. La obra *X* compendia, como vemos, el cosmos plástico de Bellanca. La técnica estratigráfica la pone al servicio de la idea que propone; es base y desarrollo consustancial con el planteamiento artístico.

De la misma manera que la aplicación de la técnica estratigráfica exige conocimiento técnico puesto que es la clave de acceso a *las complejas combinaciones contextuales en las que se articula el devenir histórico*²⁴, R. Bellanca despliega toda su sabiduría de taller, en este caso de *τεχνη* griega, de técnica propia e inconfesable, para dosificar y equilibrar la idea artística. Al igual que la excavación arqueológica, su obra acoge sensaciones de aconteceres sucesivos, uno tras otro. Cada señal, por pequeña que sea, representa un microcosmos del encuentro y el desencuentro, de la propuesta y el rechazo, del amor y el desamor, de lo blanco y lo negro. Pequeñas señales ligadas profunda e inseparablemente a los grandes gestos o al tema dominante. Todo forma parte de un *todo* más grande y omnicomprensivo. Las

²⁰ FOUCAULT, Michel, *L'archeologia del sapere*, o.c., p. 210.

²¹ HARRIS, Edward C., *Principios de estratigrafía arqueológica*, Crítica, Barcelona 1991, p. 32.

²² MANACORDA, Daniele, *Prima lezione di archeologia*, Laterza, Bari 2004, p. 102.

²³ SCHÖEKEL, Luis Alonso, *Biblia del Peregrino*, T. III: *Nuevo Testamento*, Edición de estudio, Mensajero-Verbo Divino, Bilbao 2002, p. 19.

²⁴ MANACORDA, Daniele, o.c., p. 103.

erosiones dominantes pueden ser expresión de derrotas, desgastes, heridas, laceraciones que llevamos dentro. Pero gracias a las mismas podemos apreciar el primigenio fondo o color que deberíamos traducir como carácter genuino, modificado, a veces, por los avatares de los eventos. De ahí que cuide obsesivamente la preparación de los fondos de cada tela, cartón, madera o papel. Los fondos son los escenarios de la trama, el terreno físico de lo representado, el cimiento de la idea.

Expresión artística, la suya, de profundidad. No le interesa *aparecer*, sino *ser*. Odia el *aparecer construido*, tan a la moda en el mundo conformado por críticos, galeristas y artistas. Crear, opinar y vender *a la carta*. Bellanca, sin embargo, busca la *realidad perenne*. Aunque vaya contra corriente y huya de la moda, su propuesta triunfará porque sabe, es y se presenta como *verdad* desde la realidad. Desde la realidad última, más dolorosa o más enamorada, apuesta siempre por la verdad testimonial desde la humanidad. Sus cuadros hablan siempre necesariamente de un *yo relacional*; de individuo en un contexto; contexto condicionante y condicionado. Siempre buscando.

El friulano Giorgio Celiberti (1929) ha sido uno de sus mayores referentes italianos. Su llamada pintura *abstracto-expresionista* ha penetrado en la sensibilidad artística de Bellanca. Muchas son las afinidades, muchos los puntos de encuentro. La de ambos es pintura arqueológica entendida como mirada hacia un pasado con implicaciones presentes en un binomio de vida y muerte. La espiritualidad de ambos artistas aparece, matéricamente esbozada, en un mar de sedimentos que ha dejado el subseguir encadenado y continuo de la historia. Pintura, la de ambos, antropológica en cuanto que, por medio de una multitud de huellas y de presencias del hombre, está empeñada en recuperar sus emociones y sus tragedias. Usan colores minerales evocando mitos arcanos y ritos primigenios. Aman la verdad denunciada en los muros urbanos; copian sus colores, fuertes o desvelados y, para detener el tiempo de la acción propuesta en la obra, fosilizan y detienen los empastes cromáticos.

Iconos como las grandes mariposas multicolores o monocromas, así como los corazones entrecruzados, son deudores, en parte, de Celiberti. Participan de una misma reflexión, aún en la distancia cronológica, y de una parecida memoria. La de Celiberti, condicionada por su visita al campo de concentración infantil de Terezin, la infernal ciudad-fortaleza a sesenta kilómetros de Praga. Pensemos que de los 15.000 niños que fueron llevados allí forzosamente en 1942, la mayor parte fue enviada para siempre a Auschwitz, y sólo pudieron ser liberados, la mañana del 8 de mayo de 1945, poco más de cien. Visita estremecedora y desgarradora. Renzo Bellanca, sin embargo, llega a parecidos resultados plásticos a través de la experimentación y el estudio. Principal y cronológicamente por medio de la personalísima y sorprendente gráfica que se inserta con el experimentalismo europeo del siglo XX en donde los procedimientos canónicos han sido sustituidos por los llamados *procesos combinados*²⁵. De Celiberti retoma el gusto por la interiorización

²⁵ MASCALCHI, Vittorio, *Il segno nella storia, en L'Europa nella grafica del 900*, Marsilio, Venezia 2004, p. 8.

de los problemas acaecidos entre los meandros de la vida y de la historia. Sus reflexiones le han llevado a un pensar estratigráfico, es decir, gradual e interiorizado. Pensamiento de nexos y concausas. De Celiberti aprende el significado de la pausa y de la atemporalidad de la obra. Cuadros que son reflexiones o poemas suficientemente distanciados con el momento que los produce o inspira. En muchos de ellos hay una luz capturada en el instante de la inspiración, que contiene una fuerza irreal y enigmática de gran profundidad interior.

A la manera de los padres del *limes* -Rothko o Celiberti-, ha asimilado, en sus viajes, el sepultado y evocador encanto de lugares como Ostia Antica, Taormina o *Tauromenion*, Vulci, Agrigento o *Akragas*, Paestum y, sobre todo, los frescos de la *Villa dei Misteri* de Pompeya con los que guarda, al igual que el maestro estadounidense, una *profunda relación*. En obras como *Reperto* une, a la espacialidad lírica y sutil usada en la preparación del fondo, una reconstrucción o simulacro del trabajo anónimo del *opus incertum* y el *opus reticolatum* de los muros romanos acompañados por cruces y numeraciones posteriores. Pasado y presente fosilizados para indicar el profundo nexo existente entre ambas cosmologías. Con una advertencia: la nuestra, inexorablemente, será también pasado. Sus pinturas son, de alguna manera, un himno a la concepción cíclica del tiempo; todo se repite y todo pasa, de ahí el continuo flujo de señales, huellas, lenguajes erosionados. El hoy transitará a un estado de no ser y sus cenizas generarán nuevas exigencias que volverán al punto inicial. Describiendo el mundo compositivo de Celiberti, Licio Damiani ha escrito, con sentimiento y acierto, algo que puede aplicarse también a Bellanca: *sono composizioni di una preziosità ora densa di corposità materiche, ora leggera, di una limpidezza quasi diafana; una preziosità che è anche estrema perizia tecnica, dove senti confluire la bravura "artigiana" del artista, una bravura che non resta, comunque, fine a se stessa, non diventa mai calligrafia, per farsi, invece, palpito, trasalimento lirico aperto su recessi insondabili della fantasia*²⁶.

Retrotrayendo la historia de las ideas de algunos años para buscar la génesis de la corriente que ha *co-alimentado*, casi medio siglo después, a Renzo Bellanca tenemos que detenernos necesariamente en el informalismo. Hablar, brevemente, del movimiento que nace en los años cincuenta del siglo pasado y que se base fundamentalmente en una espontaneidad que rechaza los imperativos tradicionales de la composición y se expresa a través de la pintura gestual (Hartung, Saura), de la riqueza de la materia (Foutrier, Dubuffet, Millares, Tàpies, Burri) o del automatismo (Wols, Michaux). El término francés *informel*, acuñado por el crítico Michel Tapié (otros opinan que fue Georges Mathieu), encierra los trabajos de esta serie de artistas que, condicionados por el estudio del psicoanálisis y de la fenomenología (Husserl) y la filosofía existencialista (Heidegger, Sartre), persiguen la negación de la forma para dedicarse a indagar en los impulsos más recónditos e inconscientes del ser humano. A la centralidad de la forma prefieren la centralidad de la materia, liberada de todo formalismo, y propuesta en su exaltación más pura, es decir, en su propio magma informe. El signo trazado por el gesto instintivo sustituirá al dibujo. El signo,

²⁶ DAMIANI, Licio, *Cuori intrecciati*, Catálogo de siete serigrafías originales, matericas, acrílicas, retouché, G & G Grafiche D'Arte, Pianiga 1993?, p. 3.

el futuro signo de Bellanca, adquiere, por primera vez en la historia del arte occidental, una valencia máxima; se constituye en referente único del cuadro.

De entre los padres del informalismo o del *no formal*, Bellanca manifiesta su admiración hacia Jean Fautrier. Del parisino aprecia la serie de *Otages*, su *Zig zag* y sus *pastas* de color preparadas, a modo de estratificaciones sucesivas, a base de temple y colas como si estuvieran destinadas para preparar revoques de pared. La preparación de la materia la realizaba directamente sobre el soporte de papel o tela. Fautrier mezclaba polvos de pastel colorado con grumos de color y de materia. Tàpies mezclará también, a partir de 1953, la pintura al óleo con polvo de mármol para resaltar aún más el carácter matérico de la obra.

Jean Dubuffet viene valorado por el análisis que hace de la materia, entendida como *tejido* (*texture*) intelectual. Su empaste es más inorgánico, más prehistórico, como un terreno arenoso (*Paysages grotesques*) o pesado y terroso (*Corps de dames*).

Comparte las experiencias de carácter matérico-existencialista de Alberto Burri (*Neri, Gobbi, Muffe, Sacchi, Combustioni*), en las que exalta las posibilidades expresivas de la materia pobre en sí misma por medio de incesantes transformaciones. Sus *Cretti* son casi porciones de terreno físico y, en muchas de sus obras, los colores no tienen valencia científica sino de presencia; colores de la tierra.

Ha estudiado con empeño, además, las propuestas orientales del Grupo Gutai, fundado en Osaka en 1954, y especialmente las de su fundador, Jiro Joshihara (*Pintura n. 53*). Sus obras informales y matéricas, intercaladas por ideogramas, aparecen muy cercanas a las experiencias europeas. La materia viene dejada en completa libertad; respetada y vivificada con su sola presencia.

Junto con Celiberti, el autor que más admira es al catalán Antoni Tàpies (1923). Ha sido gran exponente y profeta *del irracionalismo de lo onírico, de la materia valiosa en sí misma, de lo intemporal en la temporalidad*²⁷. Las obras de Tàpies y de Bellanca son un trabajo de indagación sobre la epidermis de la pintura, aun cuando el primero sea más informalista que el segundo. Tàpies no usa la materia para dibujar sino para romper la *planitud* del cuadro y alterar las dimensiones de profundidad. Es una materia familiar, invitante, casi táctil con la que va construyendo pequeños posos de memoria, fruto de la acumulación de experiencias gráficas europeas y orientales. Bellanca comparte y convive con las pinturas matéricas del español en su constante búsqueda de nuevas texturas, densidades, porosidades, rugosidades, grosor, relieve, granulado, etc. El abanico cromático de Bellanca es más amplio, mientras que el de Tàpies se concentra en los ocre, grises y marrones. Ambos usan el *collage* y, sobre todo, el *grattage* sistemático, rascando o rayando superficies, para conseguir una pintura de relieves, orográfica. Los *grattage* de Tàpies son sutiles y los emplea sobre el grueso del empaste que, una vez arrancado en buena parte, va dando formas a la materia con llagas, heridas, fisuras y grietas acentuadas por algunos monocromatismos. En 1947 reanuda sus investigaciones matéricas ya sea por la incisión de la capa de pintura o por la inclusión de materiales extraños a la pintura misma (granos de arroz, hilos, cuerdas). A partir de 1954

²⁷ BOZAL, Valeriano, *Historia del arte en España II*, Istmo, Madrid 2000, p. 177.

reemplaza el óleo por el látex y consigue efectos mucho más violentos que contraponen, en ocasiones, dos zonas que difieren por color o textura. Son años influenciados por lecturas de cosmologías orientales, la lucha entre el *Ying* y el *Yang*, o entre los símbolos alquímicos de los *solve/coagula* (esto es, *disuelve/coágula*), la añorada meditación epicúrea entremezclada con ideas del materialismo dialéctico e histórico.

El tiempo presente condiciona la acción del pintor. Es, en muchos casos, un presente paralizado por los horrores de la historia; un presente detenido y cohibido sin esperanza en un mañana de promesas. En este sentido, *Tàpies hace visibles, hace aparecer, con la máxima exactitud de su realidad concreta y con su poder de desarrollo, los tensores de nuestro pensamiento. El yo y las cosas están aquí juntos*²⁸.

Bellanca ha rendido homenaje a la figura y a la obra de Tàpies al dedicarle varias obras, técnicas mixtas y grabados (*Racconti del passato, V° e VI°*, *Omaggio Tàpies*, *Busta Tàpies*). Nace, de esta manera un diálogo entre ambos creadores; en ningún caso es un plagio y, en todos, un estímulo. La *Caligrafía* (1958) del pionero del informalismo tiene puntos de contacto con *Stele*; *Vertical sobre blanco* (1959) se bellanquiza en *Mezzo d'arte o Mezzo letterario*; las tonalidades de *Composición negro y rosa* (1960) comparten sugerencias con *Trascendenza*. A la reflexión previa y familiar, Bellanca añade la fuerza propositiva de su personalísimo tratamiento del color y la materia. Tàpies es un referente importantísimo; referente sí pero nada más. Entre ellos hay distancias conceptuales y cronológicas. Bellanca depura más la materia; no es para él un totem exclusivo, sino un elemento basilar pero al servicio de la composición final. Con ella juega y se divierte mucho más que Tàpies. Es menos esclavo de la misma. Tàpies, condicionado por la guerra civil española, y Celiberti, por su visita al campo de concentración de Terezin, dan a la materia una valencia más fosilizada, como de realidad muerta. Bellanca abre el panorama con mayor vitalismo; la materia es un contenedor que almacena el fin y el inicio; debajo de su corteza hay linfa que anima a confiar en nuevos y mejores tiempos. A través de sabias preparaciones de los fondos, deja entrever transparencias y veladuras inusitadas para el catalán o para Celiberti. Veladuras mágicas e insondables como las del amigo Ocaña Martínez²⁹. Los ritmos de las creaciones de Renzo Bellanca son mayores que los de Tàpies; sus estratificaciones acogen a un mundo, de un nuevo siglo que acaba de empezar, mucho más multicultural y globalizado que el de sus predecesores. Bellanca sigue explorando espacios y sugerencias, continúa abriendo sus estratigrafías plásticas a nuevos diálogos con el mundo exterior, que seguirán –para nuestro deleite– ofreciéndonos sorpresas y pensadas reflexiones. En Bellanca la relación con un *tú* posible y necesario aparece evidente; obra concebida para el espectador, puerto natural de su *maquinación* previa.

²⁸ RAILLARD, Georges, *Prólogo*, en *Tàpies. Obra Completa, Vol. I. 1943-1960*, Fundació Antoni Tàpies – Edicions Polígrafa, Barcelona 1989, p. 16.

²⁹ Sobre este depuradísimo artista y portentoso generador de nuevas ideas, pueden verse mis estudios: GARCÍA ALÍA, Juan Carlos, *Ocaña Martínez: iconos e instantes de la contemporaneidad*, o.c.; GARCÍA ALÍA, Juan Carlos, *Tras la esencia de la pintura*, en *Mantelius*, Deputación Provincial de Ourense, Ourense 2004, pp. 7-35; GARCÍA ALÍA, Juan Carlos, *Ocaña Martínez: a propósito de una síntesis biográfica en su contexto*, en *Mantelius*, o.c., pp. 89-95; GARCÍA ALÍA, Juan Carlos, *Ocaña Martínez: observaciones mutuas; Dibujos*, Deputación Provincial de Ourense, Madrid 2003.

Los muros de Bellanca, menores por dimensión, son igualmente muros de memoria, muros de historia como los de Jericó, Jerusalén, Auschwitz o Berlín. Se nos manifiestan como densos y misteriosos telones de fondo -recordemos su pasión por la escenografía- capaces de acoger al ser humano con todos los elementos y átomos. Las capas matéricas representan los cambios y evoluciones de la historia, y los símbolos y lenguajes alfanuméricos la presencia comunicativa de lo humano y sus circunstancias; símbolos, que, en el caso de Bellanca y, a diferencia de Tàpies, tienen una valencia añadida de intermediarios con la trascendencia. Muros que expresan un extenso abanico de sensaciones: muros serenos, lisos, tortuosos, decrepitos; muros con señales de huellas humanas (como la del propio pintor); muros de amor, de dolor, de batalla, de espacio lúdico. Materia y señales son los elementos fundamentales para cualquier representación escénica; sin ellos el telón no se puede levantar.

Invierno duro de 1947, Mark Rothko, el eterno y silencioso referente, escribe en el número único de la revista *Possibilities*, dirigida, entre otros, por Robert Motherwell y John Cage, el texto *The Romantics Were Prompted*. En uno de sus párrafos habla del milagro del arte que se advierte en un cuadro acabado. Éste aparece como *una revelación, la solución inesperada e inédita de un problema que desde siempre le urgía dentro*³⁰. Los cuadros son una explosión de lo que se lleva dentro. La revelación, para Renzo Bellanca, tiene una sustancia matérica, una inteligencia significativa de huellas y lenguajes y, finalmente, un embalaje cromático. El embalaje o color aparece, en esta circunstancia, como elemento fundamental del todo. Es el alma de la revelación. Forma un *unicum* indisoluble con la materia y el signo. Ese color tiene una valencia más activa que en Tàpies, en el sentido que usa una gama más amplia y más atrevida. Hay negros, rojos, rosas, ocre, blancos, marrones, plateados,...; todos con veladuras y disolvencias. Bellanca emplea colores de tipo industrial y escenográfico; pintura para exterior, cuarzo plástico mezclado con arena, latericios, descartes de obra unidos por aglutinantes para conseguir un mayor grosor en la materia y un *efecto muro*. No usa los esmaltes por considerarlos superados. Las arenas tienen una doble función, si desea efectos dorados, usa las sicilianas del Valle dei Templi unidas a yesos; si, por el contrario, pretende texturas más oscuras emplea arenas volcánicas de las playas laciales cercanas a la antigua Vulci. Las aglutina con solventes químicos que evaporan inmediatamente. El procedimiento, al igual que en la técnica de la acuarela, tiene que ser rápido e inmediato. Debe poseer un innato elemento instintivo. No desprecia las pinturas lavables de interior. Tampoco las acrílicas mezcladas con una base lavable. Una vez obtenida la tonalidad y densidad deseada, usa, en algunos casos, la técnica del fresco. Antes que empiece a secar pasa al *grattage* para ir logrando de la anónima materia los efectos y sensaciones del paso del tiempo y de la memoria. Con este procedimiento, los colores, precedentemente utilizados en la preparación de los fondos, van emergiendo estratigráficamente como si fueran consustanciales a la materia.

³⁰ ROTHKO, Mark, *Scritti*, o.c., p. 33.

EL MOMENTO Y SU TRANSFORMACION

*La pintura sale de la Tierra y de la Luz*³¹. La pintura de Bellanca emana de la historia estratigráfica y de la centralidad de la persona humana. Incluso los primeros planos de las mariposas fosilizadas (*Volo fossile, Colloquio sentimentale, Convivenza di esperienze*), que en un primer análisis pueden parecer ejemplos claros de naturaleza petrificada, son en realidad un ejemplo de homenaje a la vida simbolizado en el animal- alegoría de la belleza y de la capacidad de transformación. Es una metáfora de la metamorfosis en sí, de la necesidad de catarsis, del pasar del arrastrarse por la tierra al volar sobre ella. La belleza para ser tal necesita superarse a sí misma; debe ser algo más que estética para convertirse en virtud. Virtud entendida en sentido ontológico, trascendente. Como aquella predisposición a la coherencia mediante la cual nuestras emociones y pasiones se han desarrollado de tal forma que acompañan a nuestras decisiones³². Y este duro proceso puede estar simbolizado por la mariposa bellanquiana. Es su símbolo transformador. A la manera de los filósofos griegos que paradójicamente identificaban el concepto de felicidad en modo más negativo que positivo. La felicidad, recordemos, se basaba en conquistas espirituales que implicaban renunciaciones: pasar de la *atarasia* (falta de turbación), a la *apatía* (falta de sufrimiento), a la *aponía* (falta de dolor). Por medio de estos estados privativos pasamos del dolor a la felicidad; de ser gusanos a volar.

La obra de Renzo Bellanca nos habla de presencias, no de vacíos. Su historia es más lineal que cíclica; más de futuro que de pasado. Como creía que ningún fenómeno podía comprenderse filosóficamente si antes no se había comprendido históricamente. La pintura estratigráfica es filosofía histórica de la continuidad (Burckhardt), pero de una continuidad que no se agota en sí misma. Bellanca supera el famoso dualismo entre el *terminus a quo* (término a partir del cual) y *terminus ad quem* (término hasta el cual) dando a su obra una trascendencia que deriva del peregrinaje intelectual entre la ocultación y la revelación del misterio (materia y grattage). La historia no es un eterno proceso continuo sin principio o sin final³³. Bellanca da a cada obra una vía de fuga, una posibilidad; ahí radica su trascendencia y capacidad de transformación. En casi todas ellas, envuelto entre la materia, ha sabido capturar el *instante* que se presenta, como diría Zambrano, como la superación del peso del tiempo, en el seno de la temporalidad. A cada paso encontramos vivencias, encuentros, vida interior. La poca consistencia de nuestro habitat contemporáneo no ha minado el entramado ni la trascendencia de su humana percepción. Capta las circunstancias de lo existencial y las señales que le son propias. Son momentos y retratos de un universo en transformación; en proceso de liberación. No hay fosilizaciones sino pequeños momentos de vida que han detenido su paso e instantes para nuestra contemplación y reflexión sobre cada uno de ellos. Cuadros que muestran una dualidad intrínseca y teatral a la vez, como la obra maestra que es en sí *Andare Oltre*. Cuadros abiertos, en fin, a la esperanza desde nuestro aquí y nuestro ahora.

³¹ ZAMBRANO, María, *Los bienaventurados*, Siruela, Madrid 2004, p. 77.

³² Cfr. REALE, Giovanni, *Valori dimenticati dell'Occidente*, Tascabili Bompiani, Milano 2004, p. 94. Reale sigue aquí las tesis de Julia Annas expuestas en su libro *La morale della felicità in Aristotele e nei filosofi dell'età ellenistica*, Vita e Pensiero, Milano 1998.

³³ Cfr. LÖWITZ, Karl, *Significato e fine della storia*, Edizioni di Comunità, Milano 1979, pp. 233-236.

Valgan como certera síntesis estas palabras de María Zambrano sobre presencias, huellas y signos. Palabras sobre Bellanca.

Y así hay que sorprenderse a sí mismo en el asombro ante la evidencia del signo natural: la figura impresa en las alas de una mariposa, en la hoja de una planta, en el caparazón de un insecto y aun en la piel de ese algo que se arrastra entre todos los seres de la vida, ya que todo lo viviente aquí de algún modo se arrastra o es arrastrado por la vida. Signos que no pueden constituir señales, ni avisos. Y que si nos remitimos a ese aviso del puro sentir que vive envuelto en el olvido en todo hombre, se nos aparecen como figuras y signos impresos desde muy lejos, y desde muy próximo; signos del universo³⁴.

Juan Carlos García Alía

³⁴ ZAMBRANO, María, *Claros del bosque*, Seix Barral, Barcelona 1977, p. 107.

PLASTIC STRATIGRAPHIES

Multicultural Languages

© Juan Carlos García Alía



It was a morning early in June 1943. Marcus Rothko had just separated from Edith Sachar. As a year it was a tough one to deal with, as were his continued depressions. Yet, as almost always, he found strength from his frailty, light from his pain. Sufficient lucidity to write, together with his colleague Adolph Gottlieb, to the Art Editor of the New York Times to protest at the negative remarks made by the critic Edward Alden Jewel that had been published by the newspaper. This was an acritical critic, like many others, who had been unable to grasp the expressive, finely poetic project of Rothko and Gottlieb in their mythological paintings at the third annual exhibition of the Federation of Modern Painters and Sculptors.

Rothko's prose runs parallel to the emotive power of his paintings. It does not impose, it only proposes, explains. In the article he lists a series of aesthetic principles that any pure artist should accept as their own. Art is an adventure inside an unknown world that can only be explored by those who are not afraid of risk. Furthermore, it is the artist's task to enable the spectator *to observe the world from our point of view and not from his own*¹. The true creator will translate complex thoughts into simple ones. And he affirms that is not what we paint that matters, but how we paint. Not in the style of school paintings, nor that of someone playing with decoration, nor that of prize-winning paintings. His letter, which was published on 13 June of that year, pointed out that the new way of understanding painting, or *color field painting* - the opposite of *action painting* - was in complete contrast to what was understood by good sense or common sense. The sensitive spectator must therefore be free from the typical patterns of conventional thought.

We are faced with a frontier, a *limes*. Inside or outside. Inside, creators who transmit emotions and doubts, since they embody them in advance. Art of meditation and transmission. Outside the clear, defined, unsurprising manner of Mondrian. Yes to continuing exploration amid Rothko's pigments and suggestions; yes to Tàpies' material microcosms; yes to Celiberti's mural explorations; yes to Burri's formidable research into forms in matter; yes to Renzo Bellanca's revealing stratigraphies. Interpreters who inspect the experiences and journeys of being, of their feelings and contradictions. Pioneers who delve into personal and collective memory. Lighthouses of depth perpetually struggling against the mediocre blindness of our opaque and lazy horizons.

Renzo Bellanca contains and encapsulates all these masters and all those who embody painting understood as the extreme experience of living, as a thinking trace of each of the instants of our stories. Painting that does not simply communicate, but emanates and then shapes what he knows. What he has previously loved, *indeed the spirit cannot turn itself to contemplating some object in a purely theoretical way, unless it is driven by an act of love*². That is why he embodies Rothko's painting and Tàpies' work. Painting that *is*, that does not simply *represent*. Bellanca loves ideas

¹ ROTHKO, Mark, *Scritti*, Abscondita, Milan 2002, p. 16.

² CASSIRER, Ernst, *Individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento*, La Nuova Italia, Florence 1935, p. 214.



that do not dissolve contents. He venerates memory, commitment, involvement. He hates pre-packaged and acritical ideologies. His personal vision therefore arises from an inner fight against *one-way thought* that seeks to compress *all aspects of existence*³.

Clearly there are differences between the latitudes of Dvinski (Russia) and those of Portland (Oregon, USA), the former where Rothko was born (1903) and the latter where he emigrated with his family when only a few years old; they in turn were very different in terms of heat and color from Aragona (Sicily) or Florence, the former where Bellanca came into the world (1965) and the latter where he studied at the Academy of Fine Arts. Yet the two stories are united by a *conceptual framework*⁴, by an invisible thread: that of deep-felt existential creation, the gaining of awareness of *being painting* themselves. Total mutual understanding with what is represented, which does not come about from an idea, but from a profound experience of life understood as a continuous beginning and end, with its *chiaroscuros* roving after the ultimate meaning, toward the eternal search. Each painting is a plan, a question, an attempted answer.

*Renzo Bellanca, with his alphanumeric languages, the direct derivation of our multicultural world*⁵, reveals himself as an attentive observer of our complex and fractional reality. He captures the shades of the passage of time, of messages exchanged, of written words, of names of people we encounter. All this leaves traces, signs, scratches, consequences that speak of life and humanity. His extensive experience as a film set designer has trained his mind for continuous representations of reality or necessity, whether indefinite or concrete. Each day's passing time has left its tracks and configures emotional states, such as those of his paintings *Senti-mentale*, *Nero e Bianco Sedimentato*, *Certezze Abrase*, *Differenti Comunicazioni*, *Reperto*, *Colloquio Sentimentale*. Paintings that arise from an intimate reflection and are poems of pure love, such as *Per Bea*, extensive meditations, such as the cuneiform boards from Ebla in *Idea di sudario* or clever syntheses of communicative duality such as *Andare Oltre*.

Conceptual paintings that ignore the physical location of the last frontier. In this sense, they are quite far removed from the Greek concept of art, *τεχνη*, or from the Latin *ars*, which indicated, as is known, *the skill required to construct an object, a house, a statue, a ship, the frame of a bed, a recipient, an item of clothing, and also the skill required to command an army, to measure a field, to dominate an audience. All these skills were called arts: the art of the architect, the sculptor, the potter, the tailor, the strategist, the surveyor or the rhetorician. A skill that was based on the knowledge of certain rules, and therefore no type of art existed that was without rules, without precepts... To do something that did not abide by any rules, something that was simply the product of inspiration or fantasy, for the ancients or the scholars this was not art: it was the antithesis of art*⁶. We may also recall that the Greek physician Galen defined art as that set of universal, appropriate and useful precepts

³ PERNIOLA, Mario, *Contro la comunicazione*, Giulio Einaudi, Turin 2004, p.114.

⁴ FOUCAULT, Michel, *L'archeologia del sapere*, Bur, Milan 1999, p. 82.

⁵ GARCÍA ALÍA, Juan Carlos, *Ocaña Martínez: iconos e instantes de la contemporaneidad*, Deputación Provincial de Ourense, Madrid 2003, p. 19.

⁶ TATARKIEWICZ, Wladislaw, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Tecnos, Madrid 2004, pp.39-40.

that serve an established purpose. For the Greeks, the new was not a new invention, but the discovery of something already existing that had not been encountered until that moment. We can speak of *sophia*, wisdom, knowledge, but not of a creative act. *The spiritual moment, introduced in this way into artistic creation, is therefore cognitive and not creative*⁷. For Renzo Bellanca, the frontier painter, repetitiveness is reduced to the aspects that form his own style. He carries few elements from one painting to another, unless they are different interpretations of the same theme. Normally each mixed technique, each acrylic, each engraving, each bronze is an exploration in itself. Without certainties or parachutes. They are witnesses to the artist's moment, samples of his today, yet they do not dissipate the unknowns of the personal and collective future.

In the last ten years we have witnessed a profound evolution in Bellanca's work. It has been stripped of its highly personal figurative proposals, such as the *Matera Cycle*, his *Olive trees*, his *Sunflowers*, the *Sciascias* or *Pirandellos*, to go gradually deeper, after a few precursor works, toward the incessant search for a conceptual artwork based on a technique of plastic stratigraphy, with the same drive with which an astrophysicist pursues the zero point or a nuclear biologist investigates the initial sources of organic life. After a long peregrination, he eventually found his method, the *stylistic mould* with which to produce aesthetic solutions and personal visions. Today we could hazard the statement that, in the same way that religion does not exist without cosmogonic myth, Bellanca's painting does not exist without stratigraphic action.

His work is anchored in the midst of the existential disorder, real or apparent, in which we live. It absorbs his contrasting states and, starting from there, develops the theory, his multi-purpose key to interpretation, by means of a very personal technique, a stratigraphy of materials, where everything converges, even admitting thin glazes capable of giving initial input to the work or, in some cases, to soften their rigor. Bellanca composes paintings as though he were the orchestra conductor of a multitude of languages and emotions requiring their own corresponding interlocking and cadence. His expressive force *discloses* reality, as Oteiza wrote⁸, albeit in another context. The Sicilian participates in the Basque's masterful experiment, but in a reverse process: in order to explain he needs *to occupy* the space on the canvas. Each sign, each overlapping, each alphabet, each chromatic variation or each material relief has an iconological meaning. In any event, we agree with the sublime Oteiza, and may apply his words to Bellanca, when he writes that *when the artist brings a piece of reality that is abstract near to the visual field of our vision, it is abstract, but when we see it and understand its correspondence to reality, it becomes figurative. Then the artist again returns to the part of reality of which we are unaware, to disclose a further piece, which will also come as abstract and remain as figurative*⁹.

In his work, the relationship between image and word is fundamental and intimate

⁷ BIANCHI BANDINELLI, Ranuccio, *Archeologia e cultura*, Editori Riuniti, Rome 1981, p. 53.

⁸ OTEIZA, Jorge, *Quosque Tandem*, Pamiela, Pamplona-Iruña 1994, p. 81.

⁹ *Ibidem*.

(*Colloquio Sentimentale, Finestra dell'Anima*). He also confronts the problem of language and communication. *The word is that strange being that exists as it is being spoken*¹⁰... *The word has been given to man because he is alone as an individual; because he is not a part, strictly speaking, of humanity, a piece of it, but a specimen of it... And although he is only a man, however alone he may be, in a certain way all humanity lives in him and breathes life into him... It may be said that he is alienated, in himself, and this alienation is being alone, in the midst of being; alone with another, as another of everyone*¹¹. María Zambrano wrote this in 1965, in her house at La Pièce, hidden away in the forests of the Swiss Jura near Geneva, where she had arrived a few months earlier from Rome, with her sister Araceli and thirteen cats (half the number she had had in her house in Via della Mercede). Bellanca includes alphanumeric alphabets, as these are the inseparable companions of our passing days and of our capacity to give. The word is life itself and communication; it is personal vision and aesthetic technique; it is offering and receiving. The word is like a text, a text is like a painting and a painting is something like a texture. Francesca Rigotti has meditated on the analogy between the production of a text and the act of weaving. *The production of a text has always been thought of as a work of weaving signs. This constitutes an authentic topos, due to the fact that with fabric the text shares the property of the net (braiding, plotting, weaving) and so constitutes a texture, that is, a reciprocal adjustment of elements, a relational network, a structure*¹². The *relationality* between elements, a peculiar feature in Bellanca, may approach this other simile proposed by Zambrano, the great Spanish thinker and writer of the 20th century. The text (which we could translate here as *painting*) is formed and objectified in thought, where its texture is highlighted, revealing the threads that compose it, as well as its knots and holes. *Threads, knots, holes: a net is composed of these three elements, the fisherman's net and the network of thoughts. The network of thoughts is made up of threads of thoughts produced with the spider's technique, the knots in which thoughts are combined and welded together, and of thought holes, voids, when a memory escapes us, when we cannot find a word, when a notion fails to come to mind or our inspiration diminishes*¹³. Continuing with the parallelism between Bellanca's plastic and existentialist language and Zambrano's meditations, let us once again use the words of the latter to show the nexus between life and the word. *But life needs the word; if it were sufficient just to live, we would not think; if we think, it is because life needs the word, for the word to be its mirror, for the word to clarify it, the word to strengthen it, to elevate it and likewise to declare its failure; because it is a human thing and to be human is in itself both glory and failure at the same time*¹⁴.

¹⁰ ZAMBRANO, María, *España, sueño y verdad*, Edhasa, Barcelona 2002, p. 218.

¹¹ Ibidem, p. 249.

¹² RIGOTTI, Francesca, *Il filo del pensiero. Tessere, scrivere, pensare*, Il Mulino, Bologna 2002, p. 64.

¹³ ZAMBRANO, María, *Claros del bosque*, Seix Barral, Barcelona 1993, p. 93.

¹⁴ ZAMBRANO, María, *A modo de autobiografía*, Anthropos 70-71 (1987), p. 69.

PLASTIC STRATIGRAPHY AND ITS CONTEXTS

Renzo Bellanca appears today, more than *homo sapiens*, as *homo quaerens*. As one who seeks unceasingly, without respite, and *appears at the confines of language and the image... in the conviction, eloquent or inarticulate, metaphysically arcane or immediate as a child's cry, that the other exists, that what is outside exists*¹⁵. His painting is an incessant exploration. Intimately abstract, if we understand abstraction to be *la langue universelle d'une époque où culmine le fantasme espérantiste d'une Babel contemporaine et l'espoir d'une communication directe, non conventionnelle, sous l'emprise des modélisations mécanistes de la pensée et de la perception*¹⁶. Today Bellanca is only an abstract artist inasmuch as he rejects figurative representation and reclaims pure plastic values, such as form, color, material; he pursues the decomposition of form and studies the foundations of language to their final consequences.

Selecting materials and textures, the restless exploring artist gives *form* and thematic development to the informal. *For most contemporary art, the material is not only the body of the work, but also its end, the object of the aesthetic discourse*¹⁷. The roughness of the materials he uses speaks of the complexity of existence. Life is not an automatic narration of facts and nothing more; behind each of these there are countless causes and concauses, according to the example that we could call roving communicative stratigraphy of *Architettura dell'anima*. The material plot weaved accommodates them all. For that reason Bellanca does not use flat surfaces, as they are unnatural and *not real*. His clearly material choice indicates involvement, taking a position.

Painting with materials, almost sculptural in some cases, is an integral part of the interpretation and the intrinsic proposal of the painting. The superimposing of layers is, in artistic language, what Miguel de Unamuno has defined as *intrahistoria*, inner history, in philosophical matters. *Man's reality – substantial reality - is active, dynamic, temporary, capable of entering the story told; and it is at the same time an active reality in the sense that it operates and produces; that is why it is called 'thing' (cosa) in its etymological meaning of 'cause' (causa)*¹⁸. Unamuno considered that *the static and external being of things [is] apparent, and only the dynamic and intimate being of human life and the personality [is] truly real and substantial*¹⁹. Life is doing and undoing, it is dynamic, rather than inert material, and a plurality of glazes. His painting could be called *intrahistoric* as the first layers are intimately related with the last; they belong to the same draft, the same story. Unamuno often used the simile of the *madrépora*, an undersea coral, an immense submarine pyramid, to define the concept of inner

¹⁵ STEINER, George, *Grammatica della creazione*, Garzanti, Milan 2003, p. 23.

¹⁶ ROUSSEAU, Pascal, *Un langage universel. L'esthétique scientifique aux origines de l'abstraction*, in *Aux origines de l'abstraction 1800-1914*, Réunion des musées nationaux, Paris 2003, p.19.

¹⁷ ECO, Umberto, *Storia della bellezza*, Bompiani, Milan 2004, pp. 404-405.

¹⁸ MARÍAS, Julián, *Miguel de Unamuno*, Espasa Calpe, Madrid 1971, pp. 175-176.

¹⁹ Ibidem.

history. Michel Foucault, years later, spoke of a *tangle of interpositivities of which the confines and meeting points cannot immediately be fixed*²⁰. Consequently his is also an archaeological painting, a painting of excavation.

The mixed techniques handled are like *walls* that store inside themselves an indefinite series of vertical strata and conceptual periodizations. To study them we could apply the law of superposition of strata, such as those made up of pigments and plasters, in their original state of deposition²¹. It has been written that *the earth is the depository of countless stories, which archaeology transcribes by means of the application of the method of stratigraphic excavation*²². This could be applied to Bellanca's plastic cosmos: each painting is a narration or a group of stories. It is a deposit of memory. His spiritual closeness to his sister Lia, an archaeologist and philologist, has influenced his way of approaching problems, also when offering an answer to these. All this is easily comprehensible if we observe his work *X*, mixed media on wood, an absolute masterpiece of stratigraphies and glazes. A realm of signs, indications, marks, tracks, scars, graffiti; an ocean of alphanumeric worlds that are submerged, yet at the same time present. Encyclopedia painting. The cross that appears, the sign of contradiction, being the symbol of life and death, invaded by stratigraphies afflicted with the abrasions of time and circumstances, and an iconographic heart chosen for its chromatic and geometric power. The heart that moves everything while remaining immobile. Bellanca, a scholar of the ancient world, friend of those Pharaohs who believed that their cavities harbored the intellect, together with their will and feelings. In India the heart was the reflection of the absolute (*Brahmin*) in man. The Aztecs worshipped the heart (*yollotli*) as the seat of life and the soul. In the New Testament, *the heart represents the conscious and responsible interiority of man*²³. As we can see, the work *X* summarizes Bellanca's plastic cosmos. The stratigraphic technique places it at the service of the idea he proposes; it is the base and consubstantial development of his artistic approach.

In the same way that the application of the stratigraphic technique demands technical knowledge, since it is the access key to *the contextual combinations into which historical transformation is articulated*²⁴, Bellanca deploys all his workshop skills, his own unconfessable technique, to measure out and balance the artistic idea. In the same way as archaeological digging, his work harbors sensations of successive events, one after another. Each sign, however small it is, represents a microcosm of both the meeting and the failure to meet, the proposal and the rejection, love and indifference, black and white. Small signs bound deeply and inseparably to the great gestures or the dominant theme. Everything is part of a large, all-inclusive whole. The dominant erosions may be the expression of

²⁰ FOUCAULT, Michel, *L'archeologia del sapere*, op.cit., p. 210.

²¹ HARRIS, Edward C., *Principios de estratigrafía arqueológica*, Crítica, Barcelona 1991, p. 32.

²² MANACORDA, Daniele, *Prima lezione di archeologia*, Laterza, Bari 2004, p. 102.

²³ SCHÖEKEL, Luis Alonso, *Biblia del Peregrino*, T. III: *Nuevo Testamento*, Edición de estudio, Mensajero-Verbo Divino, Bilbao 2002, p. 19.

²⁴ MANACORDA, Daniele, op. cit., p. 103.

defeats, waste, wounds, lacerations that we bear inside. But it is thanks to these that we can appreciate the original background or color that we should sometimes translate as a genuine character, modified sometimes by the ups and downs of events. This is why he takes obsessive care in the preparation of the background of each canvas, whether cardboard, wood or paper. The backgrounds are the settings of the plot, the physical terrain of what is represented, the foundation of the idea.

His is an artistic expression of depth. He is not interested in *appearing*, but *being*. He hates the *constructed appearance*, so fashionable in the world made up of critics, gallery directors and artists. To create, state and sell *à la carte*. Bellanca, however, seeks the *perennial reality*. Though he may go against the tide and eschew fashion, his proposal will win through because it knows, is and is presented as *truth* from reality. From the last, most painful and most beloved reality, he always counts on evidential truth from humanity. His paintings always necessarily speak of a *relational self*; of an individual in a context; conditioning and conditional context. Always seeking.

Giorgio Celiberti (1929) from Friuli has been one of his main Italian references. His so-called *abstract-expressionist* painting has penetrated Bellanca's artistic sensibility. Many are their affinities, many their meeting points. Both have archaeological painting understood as a gaze into a past with present implications in a life and death relationship. The spirituality of both artists appears, materially sketched, in a sea of sediments left by the continuous chain of history. The painting of both is anthropological, as, by means of a multitude of men's traces and presences, it is determined to recover their emotions and their tragedies. They use mineral colors evoking arcane myths and primitive rites. They love the truth displayed on urban walls; they copy their colors, strong or anxious and, to halt the time of the action proposed in the work, they fossilize and hold the chromatic impastos.

Icons such as the large multicolored or monochrome butterflies, as well as the intertwined hearts, owe a debt to Celiberti. They participate in the same reflection, even at a chronological distance, and in a similar memory. That of Celiberti, conditioned by his visit to the children's concentration camp in Terezin, the infernal fortress town sixty kilometers from Prague. Of the 15,000 children who arrived there in 1942, most were sent to Auschwitz never to return, and only just over a hundred were liberated on the morning of 8 May 1945. The visit was disturbing and harrowing. Renzo Bellanca, however, arrived at similar plastic results through experimentation and study. Mainly and chronologically by means of the highly personal graphics that fitted into the European experimentalism of the 20th century where canonical procedures were replaced with so-called *combined processes*²⁵. From Celiberti he takes up the taste for the internalization of the problems that occurred among the meanderings of life and history. His reflections have led him to stratigraphic thinking, that is, gradual and internalized. Thought

²⁵ MASCALCHI, Vittorio, *Il segno nella storia*, in *L'Europa nella grafica del 900*, Marsilio, Venice 2004, p. 8.

of nexuses and concauses. From Celiberti he has learned the meaning of the pause and the atemporality of the work of art. His paintings are reflections or poems sufficiently distanced from the moment that produced or inspired them. In many of them there is a light captured at the moment of inspiration, which contains an unreal and enigmatic force of great internal depth.

In the manner of the fathers of the *limes*, Rothko or Celiberti, in his journeys he has assimilated the buried and evocative charm of places such as Ostia Antica, Taormina or *Tauromenion*, Vulci, Agrigento or *Akragas*, Paestum and, above all, the frescoes of the Villa dei Misteri in Pompeii, with which, like the American master, he has a *profound relationship*. In works such as *Reperto*, he combines the lyrical and subtle spatiality used in the preparation of the background with a reconstruction or simulacrum of the anonymous work of the *opus incertum* and the *opus reticolatum* of the Roman walls, accompanied by crossings and subsequent numerations. Past and present fossilized to indicate the profound nexus existing between the two cosmologies. Yet with a warning: our own, inexorably, will also be past. His paintings are, in some way, a hymn to the cyclical conception of time; everything repeats and everything passes, hence the continuous flow of signs, traces, eroded languages. That of today will go into a state of non-being and its ashes will generate new requirements, which will return to the initial point. Describing the compositional world of Celiberti, Licio Damiani has written, rightly and powerfully, something that can certainly also be applied to Bellanca: *they are compositions with a preciousness that is sometimes thick with material corposities, sometimes light, with an almost diaphanous clarity; a preciousness that is also extreme technical expertise, where you sense the "hand crafting" skill of the artist, yet a skill that does not remain an end in itself, never becomes calligraphy, becoming, in contrast, presentiment, lyrical shock, open to the unfathomable recesses of fantasy*²⁶.

Going back a few years over the history of ideas to seek the genesis of the current that has *co-nourished* Renzo Bellanca, after almost half a century, we must necessarily dwell a moment on informalism. And talk, briefly, of the movement that came about in the 1950s and was based fundamentally on a spontaneity that rejected the traditional imperatives of composition and was expressed through gestural painting (Hartung, Saura), the richness of the materials (Foutrier, Dubuffet, Millares, Tàpies, Burri) or automatism (Wols, Michaux). The French term *informel*, coined by the critic Michel Tapié (others are of the view that it was Georges Mathieu), encapsulates the works of this series of artists who, conditioned by the study of psychoanalysis and phenomenology (Husserl) and existentialist philosophy (Heidegger, Sartre), pursued the negation of form to devote themselves to investigating the human being's most secret and unconscious impulses. To the centrality of form they preferred the centrality of materials, liberated from all formalism, and proposed in their purest exaltation, that is to say, in their own formless magma. The sign traced by the instinctive gesture will replace the drawing.

²⁶ DAMIANI, Licio, *Cuori intrecciati*, Catalogue of seven original silkscreen prints, materials, acrylics, retouché, ..., G & G Grafiche D'Arte, Pianiga 1993?, p. 3.

The sign, Bellanca's future sign, for the first time in the history of Western art, acquires a maximum valency; it is constituted in the sole referent of the painting.

Of all the fathers of informalism, or the *non-formal*, Bellanca expresses his particular admiration for Jean Fautrier. He appreciates his series of *Otages*, his *Zig zag* and his color *pastes*, prepared as successive stratifications using temperas and glues as though preparing for wall plastering. He prepared the materials directly on the paper or canvas medium. Fautrier mixed pastel powders colored with lumps of color and matter. Starting from 1953, Tàpies also mixed the oil paint with marble powder to bring out the material character of the work even more.

Jean Dubuffet is appreciated for his analysis of materials, understood as intellectual *texture*. His impasto is more inorganic, more prehistoric, like a sandy terrain (*Paysages grotesques*) or heavy and earthy (*Corps de dames*).

He shares the experiences of a material-existentialist character of Alberto Burri (*Neri, Gobbi, Muffe, Sacchi, Combustioni*), in which he brings out the expressive possibilities of the poor material in itself by means of incessant transformations. His *Cretti* are almost portions of physical land and, in many of his works, the colors do not have scientific significance but the value of presences; colors of the earth.

He also enthusiastically studied the Oriental proposals of the Gutai Group, founded in Osaka in 1954, and especially those of its founder, Jiro Joshihara (*Painting no. 53*). His informal and material works, intercalated with ideograms, seem very close to the European experiences. The material is left completely free, respected and made alive with its presence alone.

Together with Celiberti, the author he most admires is the Catalan Antoni Tàpies (1923). He has been a great exponent and prophet of *the irrationalism of the oneiric, of the material as valuable in itself, of the timeless in temporality*²⁷. The works of Tàpies and Bellanca are an investigation into the epidermis of the painting, even when the former is more informalist than the latter. Tàpies does not use the material to draw, but to break the flatness of the painting and alter the dimensions of depth. It is a familiar, inviting, almost tactile material, with which small sediments of memory are built up, the fruit of the accumulation of European and Oriental graphic experiences. Bellanca shares and goes along with the Spaniard's material paintings in his constant search for new textures, densities, porosities, roughnesses, thickness, relief, grain, etc. Bellanca's chromatic range is wider, while that of Tàpies is concentrated on ochres, grays and browns. Both use *collage* and, above all, systematic *grattage*, the scratching or scoring of surfaces, to achieve an orographic painting, one of reliefs. Tàpies' *grattages* are subtle and he employs them on the thickness of the impasto that, once mostly torn off, gives form to the material with scars, wounded, fissures and cracks, accentuated by certain monochromatisms. In 1947 he resumed his research into materials, either through incision into the paint layer or through the inclusion of materials extraneous to

²⁷ BOZAL, Valeriano, *Historia del arte en España II*, Istmo, Madrid 2000, p. 177.

the painting (grains of rice, thread, string). Starting from 1954 he replaced oil with latex and achieved much more violent effects, occasionally counterposing two areas differing in color or texture. These were years influenced by his reading of Oriental cosmologies, the conflict between *Yin and Yang*, or between the alchemistic symbols *solve/coagula* (that is, dissolve/coagulate), Epicurean meditation mingled with ideas of dialectical and historical materialism.

Present time conditions the painter's action. It is, in many cases, a present paralyzed by the horrors of history; a present held and hopelessly restrained in a tomorrow of promises. In this sense, *Tàpies makes the tensors of our thought visible, makes them appear, with the maximum exactitude of their concrete reality and their power of development. The self and things are here together*²⁸.

Bellanca has paid homage to the figure and work of Tàpies by dedicating several works, mixed medias and engravings to him (*Racconti del passato, V° e VI°, Omaggio Tàpies, Busta Tàpies*). A dialogue therefore came into being between the two creators; in no case is this plagiarism, in all it is a stimulus. *Caligrafía* (1958) by the pioneer of informalism has points of contact with *Stele; Vertical sobre blanco* (1959) is transformed into Bellanca's personal vision in *Mezzo d'arte or Mezzo letterario*; the tonalities of *Composición negro y rosa* (1960) share suggestions with *Trascendenza*. Bellanca adds to his former familiar sediment the propositional force of his highly personal treatment of color and matter. Tàpies is a very important referent; referent, yes, but nothing more. Between them there are conceptual and chronological distances. Bellanca purifies the material more; not for him an exclusive totem, but a basic element at the service of the final composition. He plays with it and has fun much more than Tàpies. He is less of a slave to it. Tàpies, conditioned by the Spanish Civil War, and Celiberti, by his visit to the Terezin concentration camp, give the materials a fossilized connotation, as though of dead reality. Bellanca is more positive; the material is a container that stores the end and the beginning; below its bark there is lymph that encourages the trusting in new and better times. Through wise preparations of the backgrounds, he allows glimpses of transparencies and glazes that are unusual for the Catalan or Celiberti. Magical and unfathomable glazes like those of his friend Ocaña Martínez²⁹. The rhythms of Renzo's creations are stronger than Tàpies'; their stratifications welcome a world, that of a new century that has just begun, a world much more multicultural and globalized than that of his predecessors. Bellanca continues to explore spaces and suggestions, he continues to open up his plastic stratigraphies to new dialogues with the external world that will continue – to our delight – to offer surprises and considered reflections. In Bellanca the relationship with a possible and necessary *you* appears evident; a

²⁸ RAILLARD, Georges, *Prólogo*, in *Tàpies. Obra Completa, Vol. I. 1943-1960*, Fundació Antoni Tàpies – Edicions Polígrafa, Barcelona 1989, p. 16.

²⁹ On this fine and powerful creator of new ideas, see my studies: GARCÍA ALÍA, Juan Carlos, *Ocaña Martínez: iconos e instantes de la contemporaneidad*, o.c.; GARCÍA ALÍA, Juan Carlos, *Tras la esencia de la pintura*, en *Mantelius*, Deputación Provincial de Ourense, Ourense 2004, pp. 7-35; GARCÍA ALÍA, Juan Carlos, *Ocaña Martínez: a propósito de una síntesis biográfica en su contexto*, en *Mantelius*, o.c., pp. 89-95; GARCÍA ALÍA, Juan Carlos, *Ocaña Martínez: observaciones mutuas. Dibujos*, Deputación Provincial de Ourense, Madrid 2003.

work conceived for the spectator, the natural port of his prior *machination*.

Bellanca's walls, smaller in dimensions, are nevertheless walls of memory, walls of history, like those of Jericho, Jerusalem, Auschwitz or Berlin. They are manifested to us as dense and mysterious backdrops -remember his passion for set design - able to welcome the human being with all their elements and atoms. The material layers represent the changes and evolutions of history and the symbols and alphanumeric languages the communicative presence of human matters and circumstances; symbols that in Bellanca's case, in contrast with Tàpies, have added significance as intermediaries with transcendency. Walls that express an extensive range of sensations: walls that are serene, smooth, tortuous, decrepit; walls with signs of human prints (such as that of the painter himself); walls of love, of pain, of battle, of play space. Materials and signs are the fundamental elements for any scenic representation; without them the curtain cannot rise.

In the harsh Winter of 1947, Mark Rothko, the eternal and silent referent, wrote in the only published issue of the magazine *Possibilities*, edited among others by Robert Motherwell and John Cage, the text *The Romantics Were Prompted*. In one of its paragraphs he talks of the miracle of art that is perceived in a finished painting. It appears as a *revelation, the unexpected and original solution to a problem that always pressed him inside*³⁰. Revelation, for Renzo Bellanca, has a material substance, a signifying intelligence of traces and languages and, finally, a chromatic packaging. The packaging or color appears, in this circumstance, a fundamental element of the whole thing. It is the soul of the revelation. It forms an indissoluble *unicum* with the material and the sign. Color that has a more active significance than in Tàpies' work in the sense that he uses a wider and more daring range. There are blacks, reds, pinks, ochres, whites, browns, silvers; all with glazes and dissolvents. Bellanca employs colors of an industrial and scenographic type; paint for outdoors, plastic quartz mixed with sand, red bricks, building waste mixed with agglutinants to obtain a greater thickness in the material and a *wall effect*. He does not use enamels, considering them outmoded. Sand has a double function; if he wants golden effects, he uses the Sicilian sand of the Valle dei Templi together with plaster; if, on the other hand, he seeks darker textures, he uses volcanic sands from the beaches of Lazio near the ancient Vulci. He binds them with chemical solvents that evaporate immediately. The procedure, as in the watercolor technique, has to be fast and immediate. It must possess an innate instinctive element. He does not reject washable interior paints. Nor acrylics mixed with a washable base. Once the desired tone and density is obtained, in some cases he uses the fresco technique. Before it begins to dry, he moves on to *grattage* to achieve from the anonymous material the effects and sensations of the passing of time and memory. With this procedure, the colors used previously in the preparation of the backgrounds gradually emerge stratigraphically as though consubstantial with the materials.

³⁰ ROTHKO, Mark, *Scritti*, op.cit., p. 33.

THE MOMENT AND ITS TRANSFORMATION

*Painting comes from the Earth and from Light*³¹. Bellanca's painting emanates from stratigraphic history and the centrality of the human person. Even the close-ups of fossilized butterflies (*Volo fossile*, *Colloquio sentimentale*, *Convivenza di esperienze*), which in an initial analysis may appear as clear examples of petrified nature, are in fact an example of the homage to life, symbolized in the allegory-animal of beauty and the capacity for transformation. It is a metaphor of metamorphosis in itself, of the need for catharsis, to change from crawling on the earth to flying over it. Beauty, in order to be such, needs to surpass itself; it must be something more than aesthetic, become virtue. Virtue understood in an ontological, transcending sense. Such as that predisposition toward coherence by means of which our emotions and passions have been developed in such a way that they accompany our decisions³². And this hard process can be symbolized by Bellanca's butterfly. It is his transformation symbol. In the manner of the Greek philosophers, who paradoxically identified the concept of happiness in a way more negative than positive. Happiness, let us remember, was based on spiritual conquests that implied renunciation: to pass from *ataraxia* (absence of disquiet), to *apathia* (absence of suffering), to *aponía* (absence of pain). By means of these states of privation we move from pain to happiness, from caterpillars to flight.

Renzo Bellanca's work speaks to us of presences, not of voids. His history is more linear than cyclical; more of future than of past. Comte believed that no phenomenon could be understood philosophically unless it had first been understood historically. Stratigraphic painting is the historical philosophy of continuity (Burckhardt), but of a continuity that is not exhausted in itself. Bellanca goes beyond the famous dualism between the *terminus a quo* (term starting from which) and the *terminus ad quem* (term to which), giving his work a transcendency that derives from the intellectual peregrination between concealment and revelation of the mystery (material and *grattage*). History is not an eternal, continuous process, without beginning or without end³³. Bellanca gives each work an escape route, a possibility; it is there that its transcendency and capacity for transformation resides. In almost all of them, encased in the material, he has been able to capture the *instant* that presents itself, as Zambrano would say, as the transcending of the weight of time, in the very midst of temporariness. With each step we find living experiences, encounters, inner life. The limited consistency of our contemporary habitat has not undermined its texture nor the transcendency of its human perception. It captures the circumstances of the existential and the signs that are its own. They are moments and portraits of an universe in transformation. There are no fossilizations, but tiny instants of life that have held their step and instants for our contemplation and reflection on each of them. Paintings that show an intrinsic and theatrical duality, at the same time, such

³¹ ZAMBRANO, María, *Los bienaventurados*, Siruela, Madrid 2004, p. 77.

³² Cf. REALE, Giovanni, *Valori dimenticati dell'Occidente*, Tascabili Bompiani, Milan 2004, p. 94. Here Reale follows the theses of Julia Annas in her book *La morale della felicità in Aristotele e nei filosofi dell'età ellenistica*, Vita e Pensiero, Milan 1998.

³³ Cf. LÖWITZ, Karl, *Significato e fine della storia*, Edizioni di Comunità, Milan 1979, pp. 233-236.

as in the masterpiece that is *Andare Oltre*. Open paintings, in short, for hope from our here and now.

These words of María Zambrano on presences, traces and signs provide us with an accurate summary. Words about Bellanca.

And so it is necessary to surprise ourselves in our astonishment before the evidence of the natural sign: the figure imprinted on the wings of a butterfly, on the leaf of a plant, on the shell of an insect and even on the skin of that something that crawls among all the beings of life, since all things living here somehow crawl or are dragged along by life. Signs that can constitute neither signals nor warnings. And that if we refer to that warning of pure feeling that lives enveloped in forgetfulness in every man, they appear to us as figures and signs imprinted from very far away, and from very close; signs of the universe³⁴.

Juan Carlos García Alía

³⁴ ZAMBRANO, María, *Claros del bosque*, Seix Barral, Barcelona 1977, p. 107.

PIANO delle OPERE



Certezze abrase - 2002

tecnica mista su tela
cm. 70x50



Convivenza di esperienze - 2002

tecnica mista su tela juta
cm. 80x60



Colloquio sentimentale - 2002

tecnica mista su tela juta
cm. 80x60



Trilogia di vita - 2002

tecnica mista e collage su tela juta
cm. 60x80



Volo fossile - 2002

tecnica mista su tela juta
cm. 60x80



33 D.C - 2002

tecnica mista su tavola
cm. 50x40



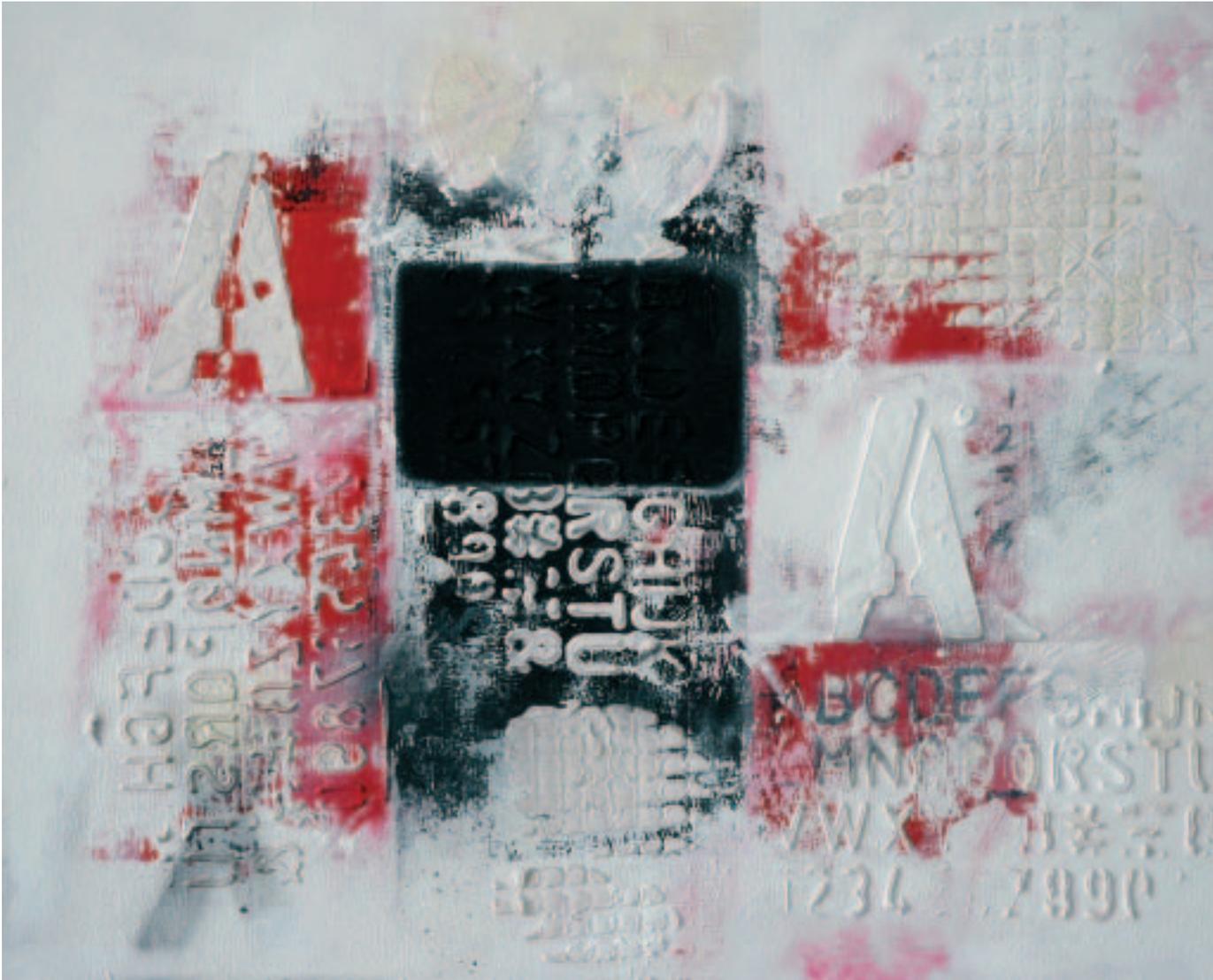
Ovale - 2003

tecnica mista su tavola
cm. 38x58



Differenti comunicazioni - 2002

tecnica mista su cartoncino pressato
cm. 22x22



Amori paralleli - 2002

tecnica mista su tavola
cm. 40x50



Mentale - 2002

tecnica mista su tavola
cm. 50x40



Senti-mentale - 2002

tecnica mista su tavola
cm. 50x40



Abrasioni - 2002

tecnica mista su cartoncino pressato
cm. 32x40,5



Racconti del passato - 2003

tecnica mista su tavola
cm. 44,5x30



Trasi - 2003

tecnica mista su tavola
cm. 50x40



Battito d'ali - 2003

tecnica mista su tavola
cm. 35x46



Rebel-spasimo - 2002

tecnica mista e collage su tavola juta
cm. 80x60



Trascendenza - 2001

tecnica mista su tavola
cm. 35,5x28



X-Teorie materiche - 2001 2003

tecnica mista su tela
cm. 100x70



X - 2003

tecnica mista su tavola
cm. 67x68



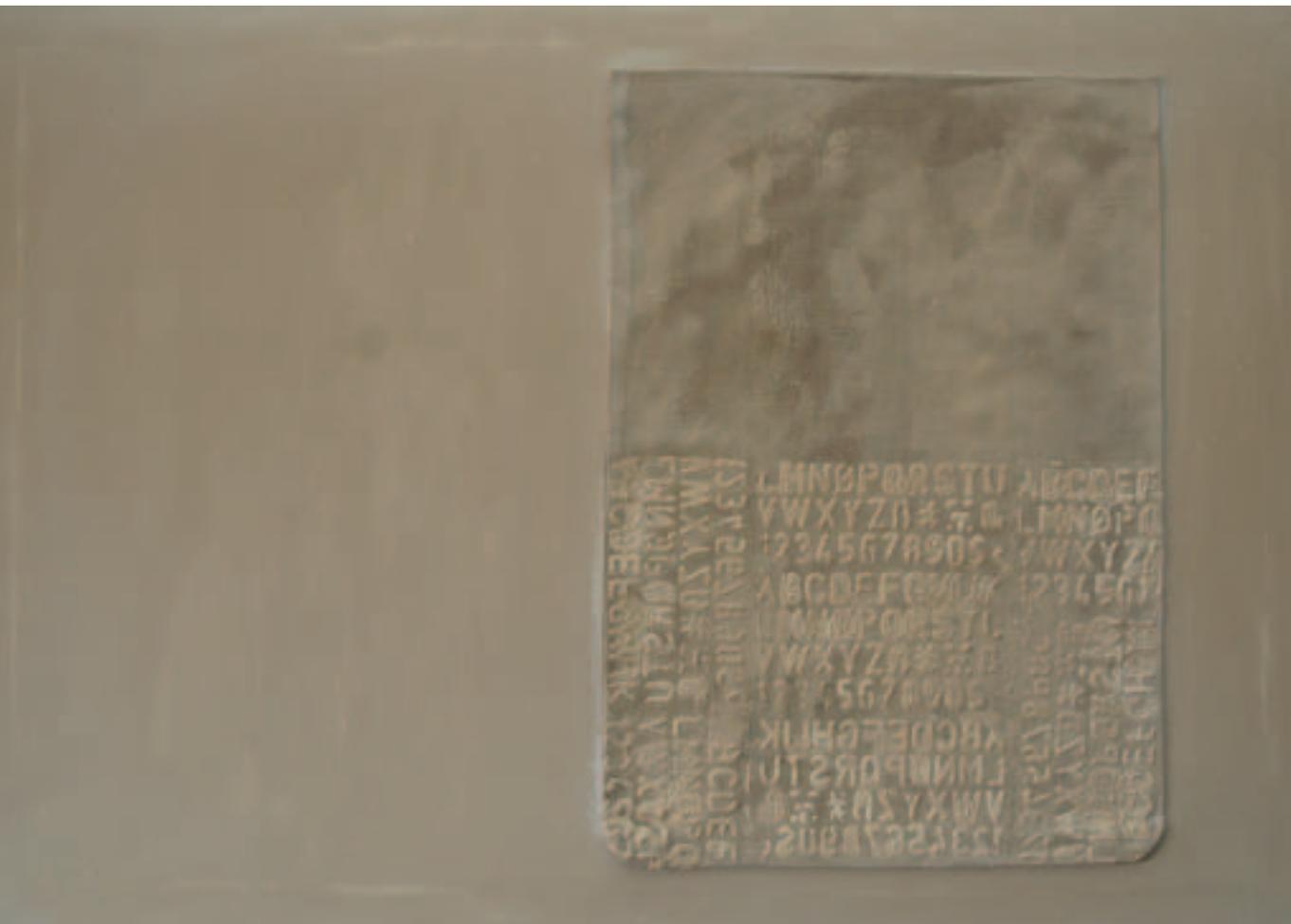
Trinacrio mundum - 2001

tecnica mista su cartoncino pressato
cm. 50x35



Reperto I - 2001

tecnica mista su cartoncino pressato
cm. 50x35



Mezzo d'arte o mezzo letterario - 2002

tecnica mista e collage su tela
cm. 70x100



Mezzi di comunicazione - 2002

tecnica mista e collage su tela
cm. 70x100



Piegato, riposto - 2003

tecnica mista e collage su tela
cm. 100x80



Idea di sudario - 2002

tecnica mista e collage su tela
cm. 80x100



Omaggio a Tapies - 2003

tecnica mista su tavola
cm. 63x78



Destini - 2002

tecnica mista e collage su tela
cm. 100x80



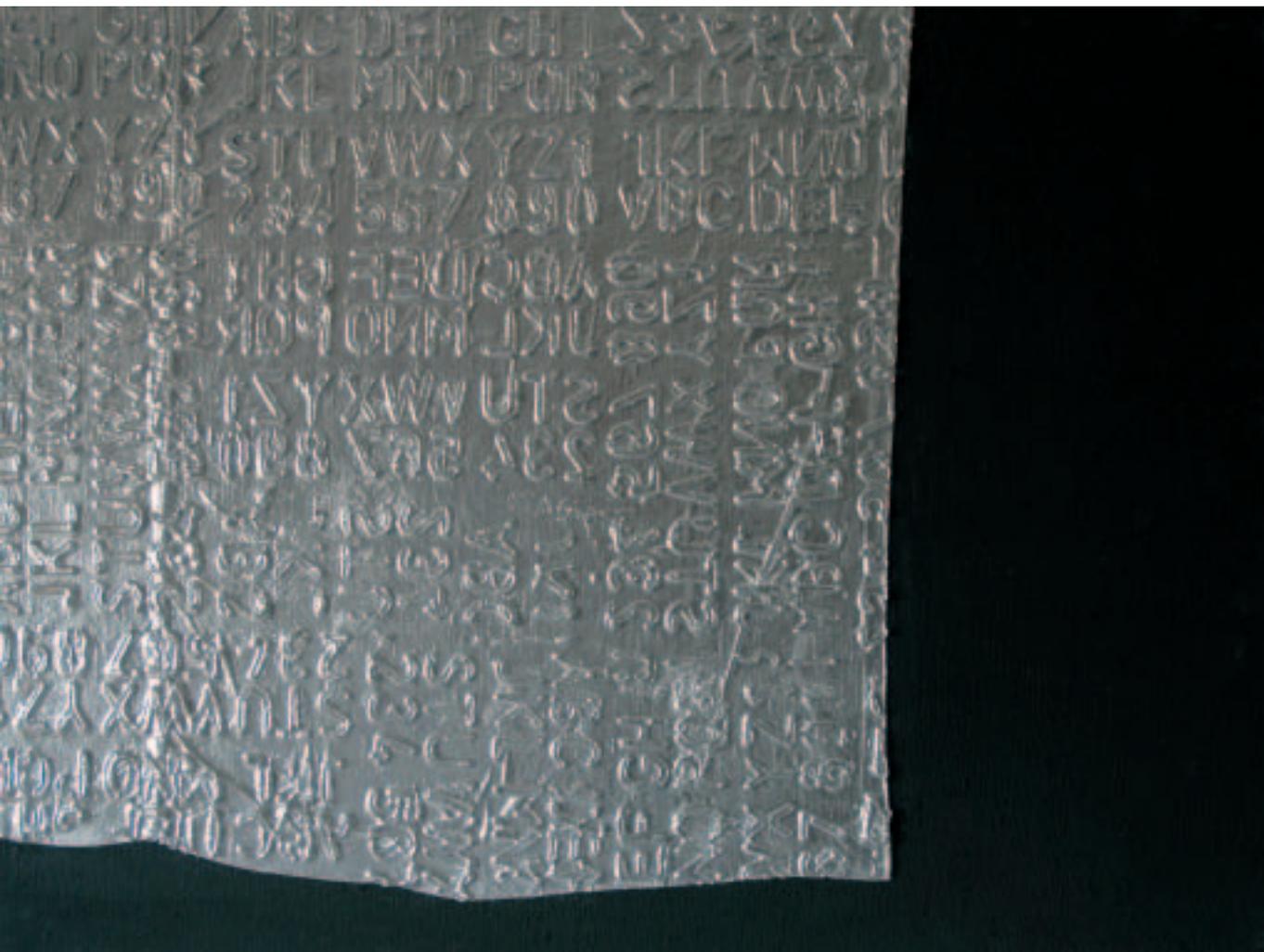
Costretto - 2003

tecnica mista e collage su tavola
cm. 80x80



12/03/65 - 2003

tecnica mista e collage su tavola
cm. 100x80



Evocazioni mentali - 2002

tecnica mista e collage su tela juta
cm. 60x80



Andare oltre - 2002

tecnica mista e collage su tela
cm. 70x100



Meditazione del rientro - 2004

tecnica mista su tavola
cm. 81x119



Per Bea - 2004

tecnica mista su tavola
cm. 90x93,5



Elevarsi - 2004

tecnica mista su tavola
cm. 102x118



Nero e bianco sedimentato - 2004

tecnica mista su tavola
cm. 90,5x119



Espansione del pensiero - 2002

tecnica mista su tavola e cornice
cm. 67x57



Architettura dell'anima - 2003

tecnica mista su carta
cm. 54x116



Stele - 2002

tecnica mista su tela
cm. 70x50



Stele - 2004

tecnica mista su tavola
cm. 163x58,5



Finestra dell'anima - 2002

tecnica mista e collage su tela
cm. 70x50



23 e 45 - 2001

tecnica mista e collage su cartoncino pressato
cm. 60x40



Codice sikano - 2005

tecnica mista e mosaico su tela
cm. 50x40



Dimenzate scritte - 2005

tecnica mista e mosaico su tela
cm. 30x20



Riaffioramenti elimi - 2005

tecnica mista su tela
cm. 55x55



Geometria di un'epoca - 2005

tecnica mista e collage su tela juta
cm. 40x30



Salinitudine - 2005

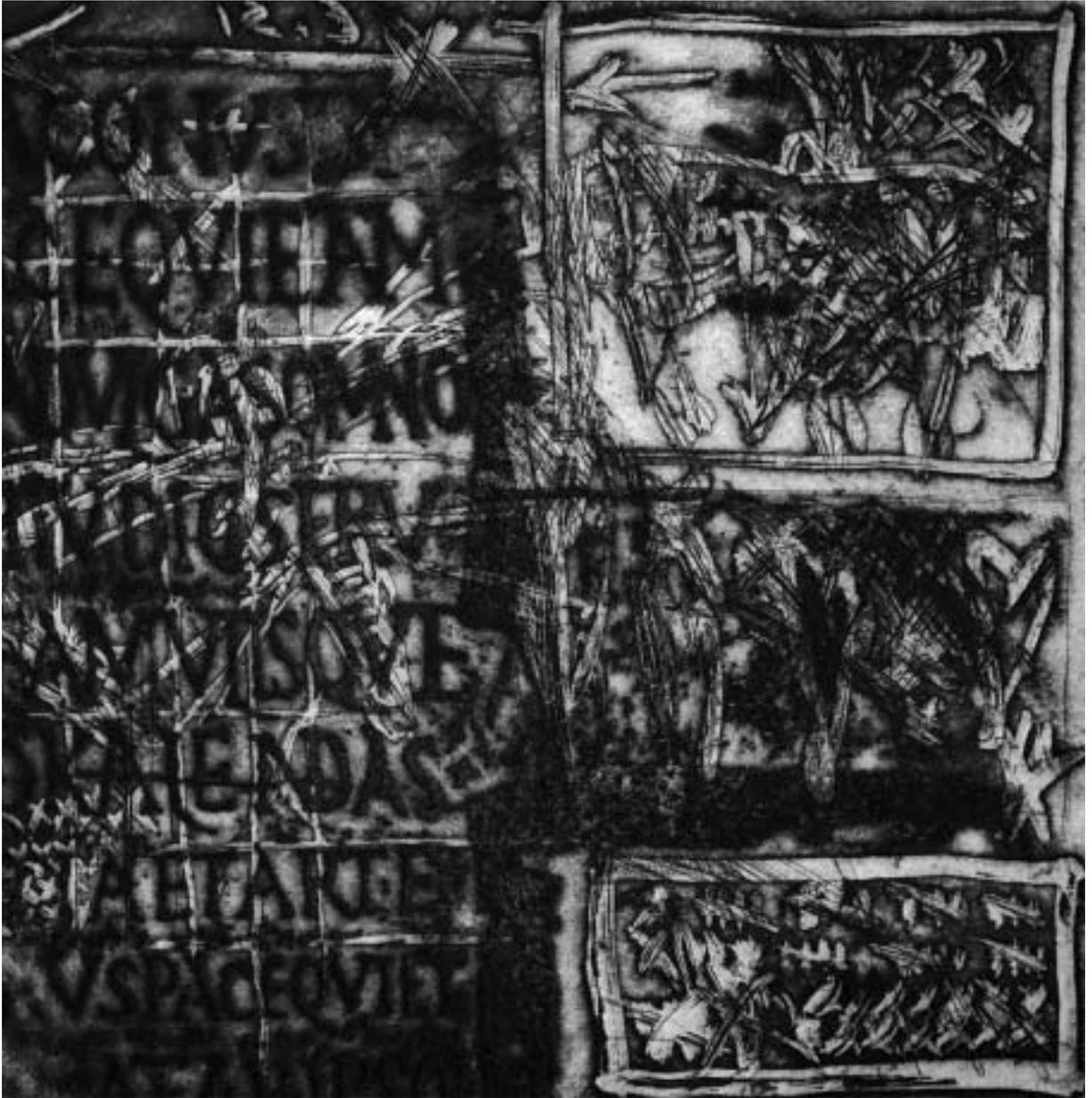
tecnica mista su tela
cm. 50x70



Antologia - 2005

tecnica mista e mosaico su tavola
cm. 84,5x120

PIANO delle OPERE
GRAFICHE



Codici latini - 2001
Acquaforte e acquatinta

Lastra di zinco
cm. 25x25



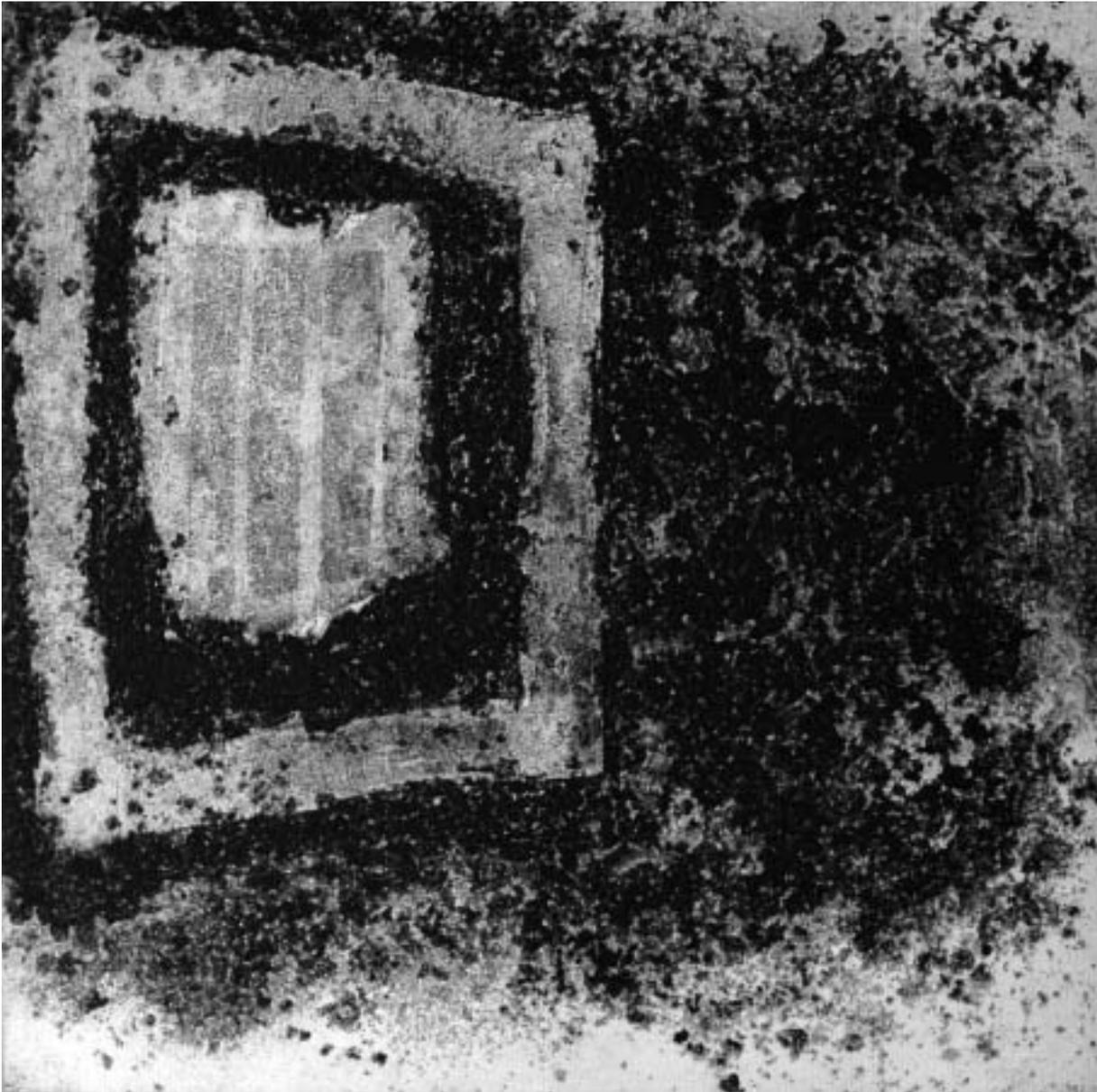
Stratificazioni di epoche - 2001
Acquaforte e acquatinta

Lastra di zinco
cm. 25x25



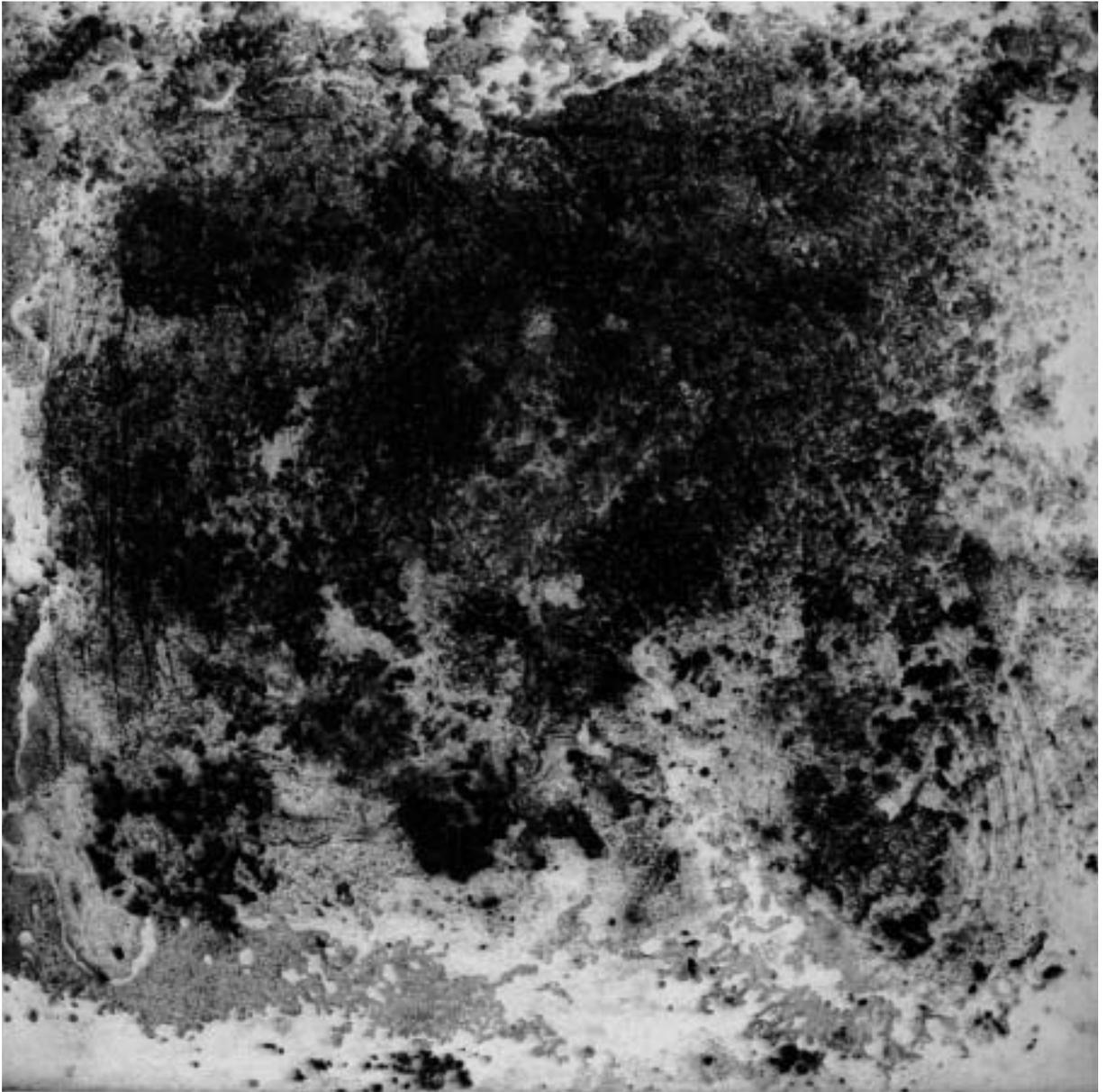
Civiltà a confronto - 2001
Acquaforte e acquatinta

Lastra di zinco
cm. 25x25



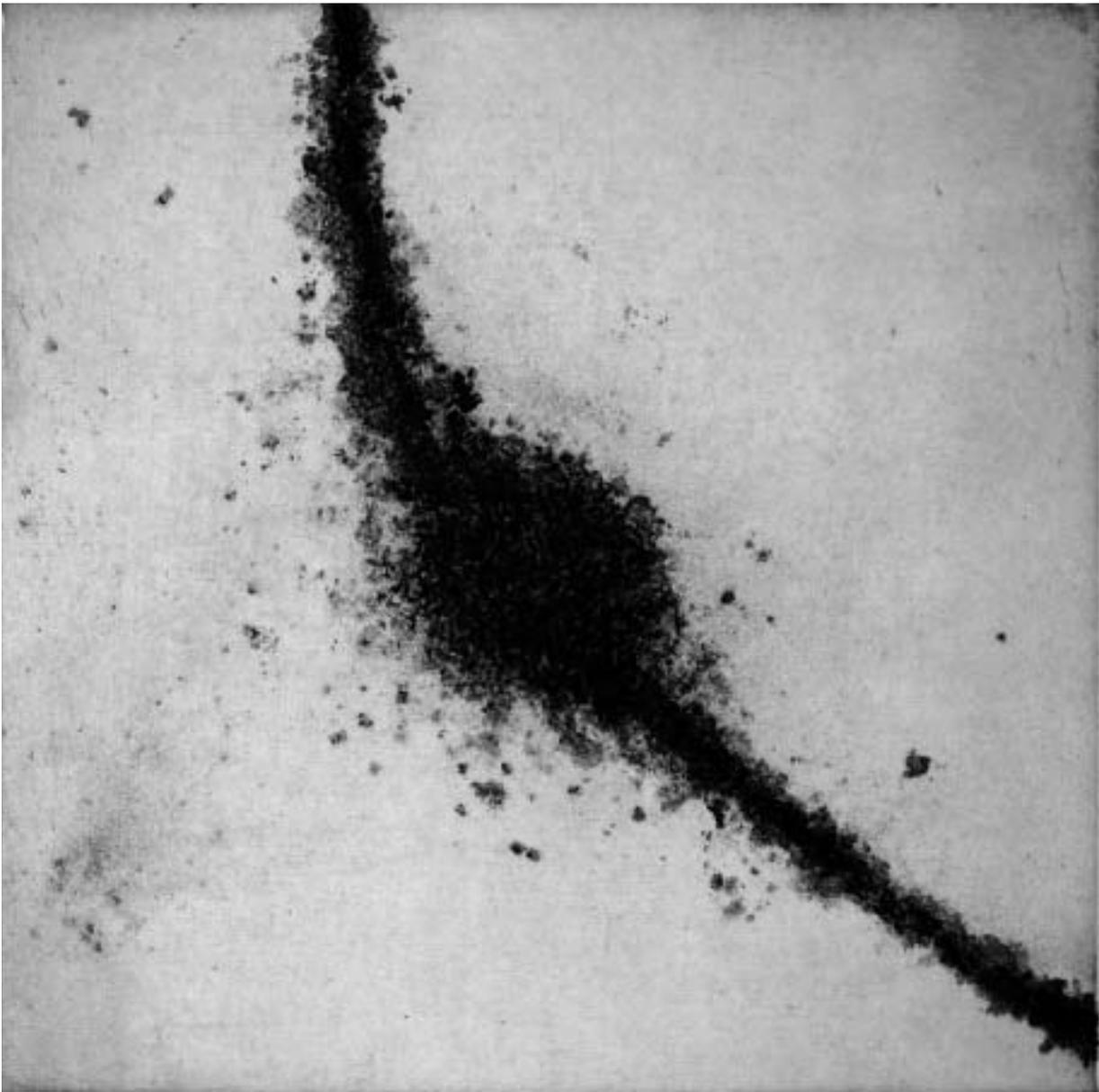
Finestra sull'informale - 2000
Acquaforte e acquatinta

Lastra di rame
cm. 33,3x33,3



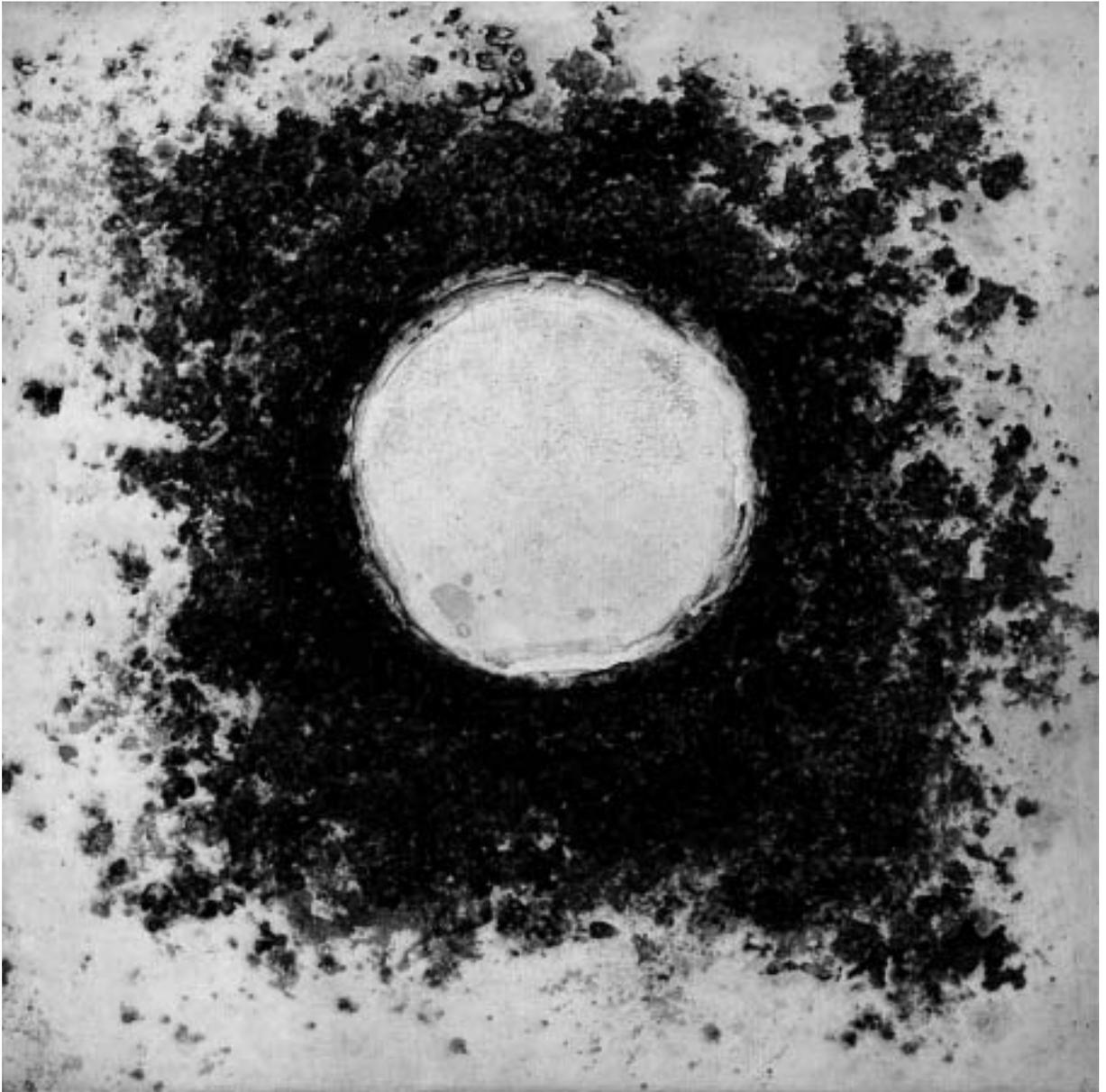
Sedimentazioni - 2000
Acquaforse e acquatinta

Lastra di rame
cm. 33,3x33,3



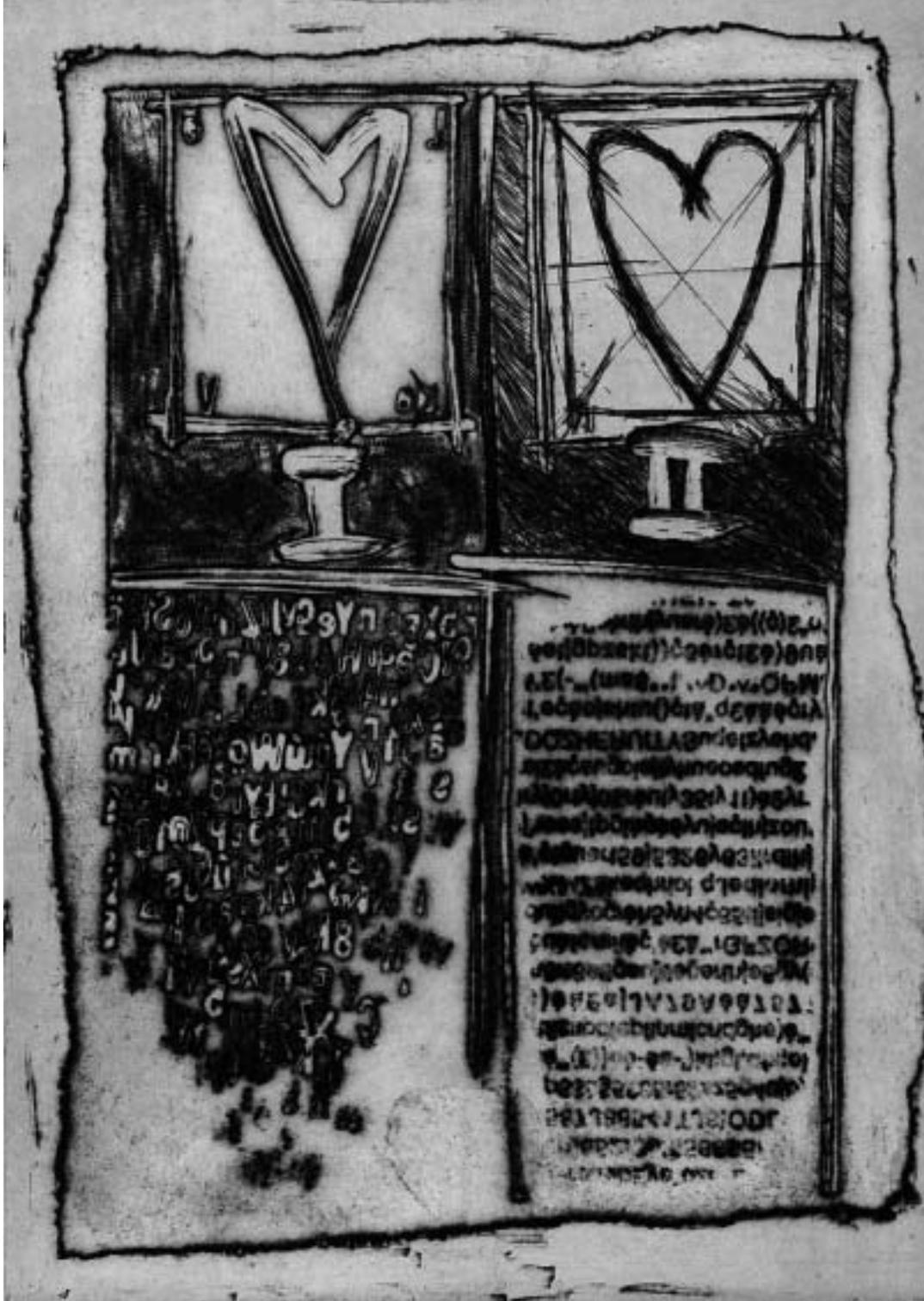
Direzione del pensiero - 2000
Acquaforte e acquatinta

Lastra di rame
cm. 33,3x33,3



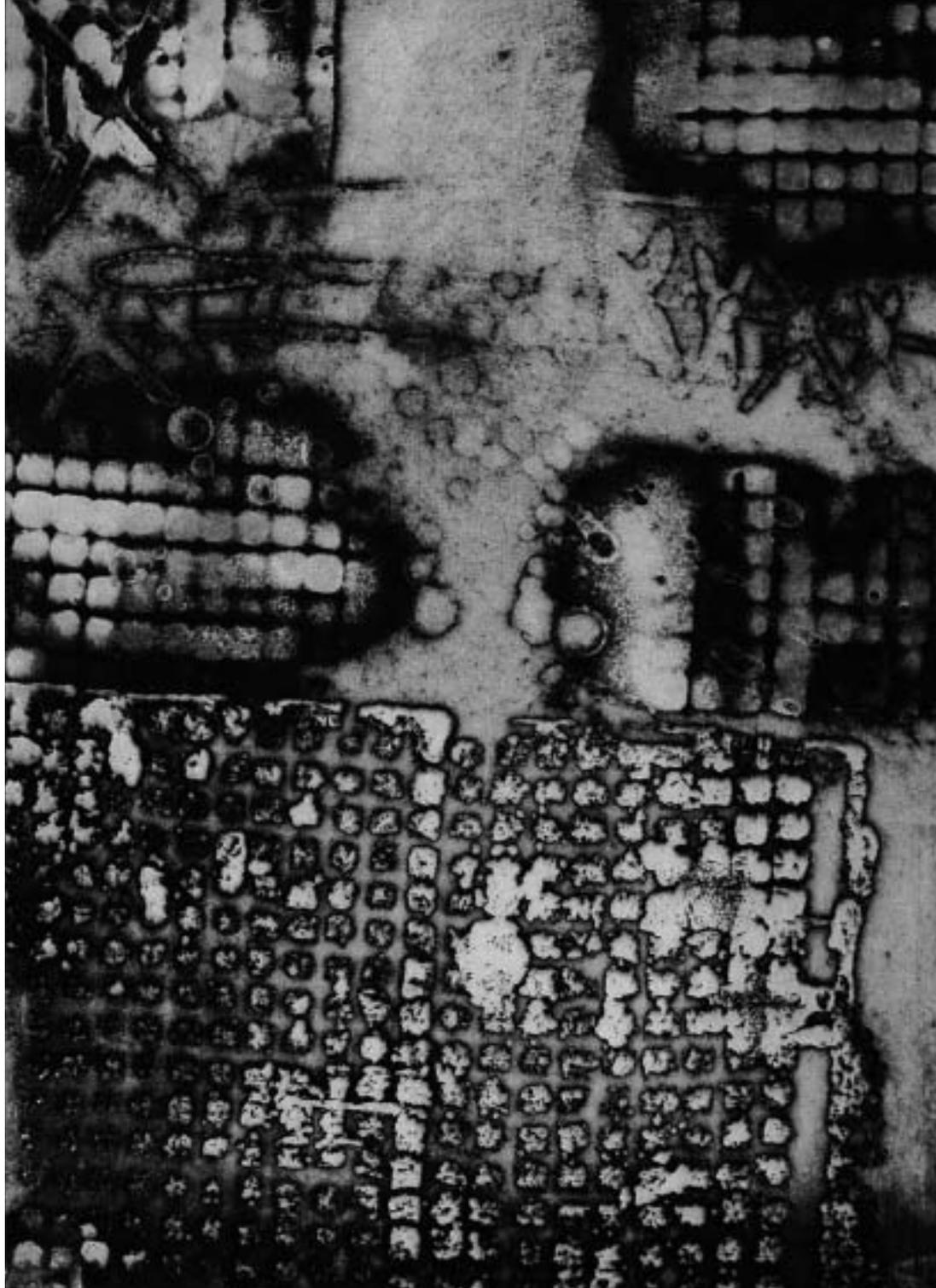
Magmatico - 2000
Acquafornte e acquatinta

Lastra di rame
cm. 33,3x33,3



Amori paralleli (omaggio a Celiberti) - 2003
Acquaforte e acquatinta

Lastra di zinco
cm. 35x25



Antiche scritture d'argilla - 2003
Acquafornte e acquatinta

Lastra di zinco
cm. 35x25



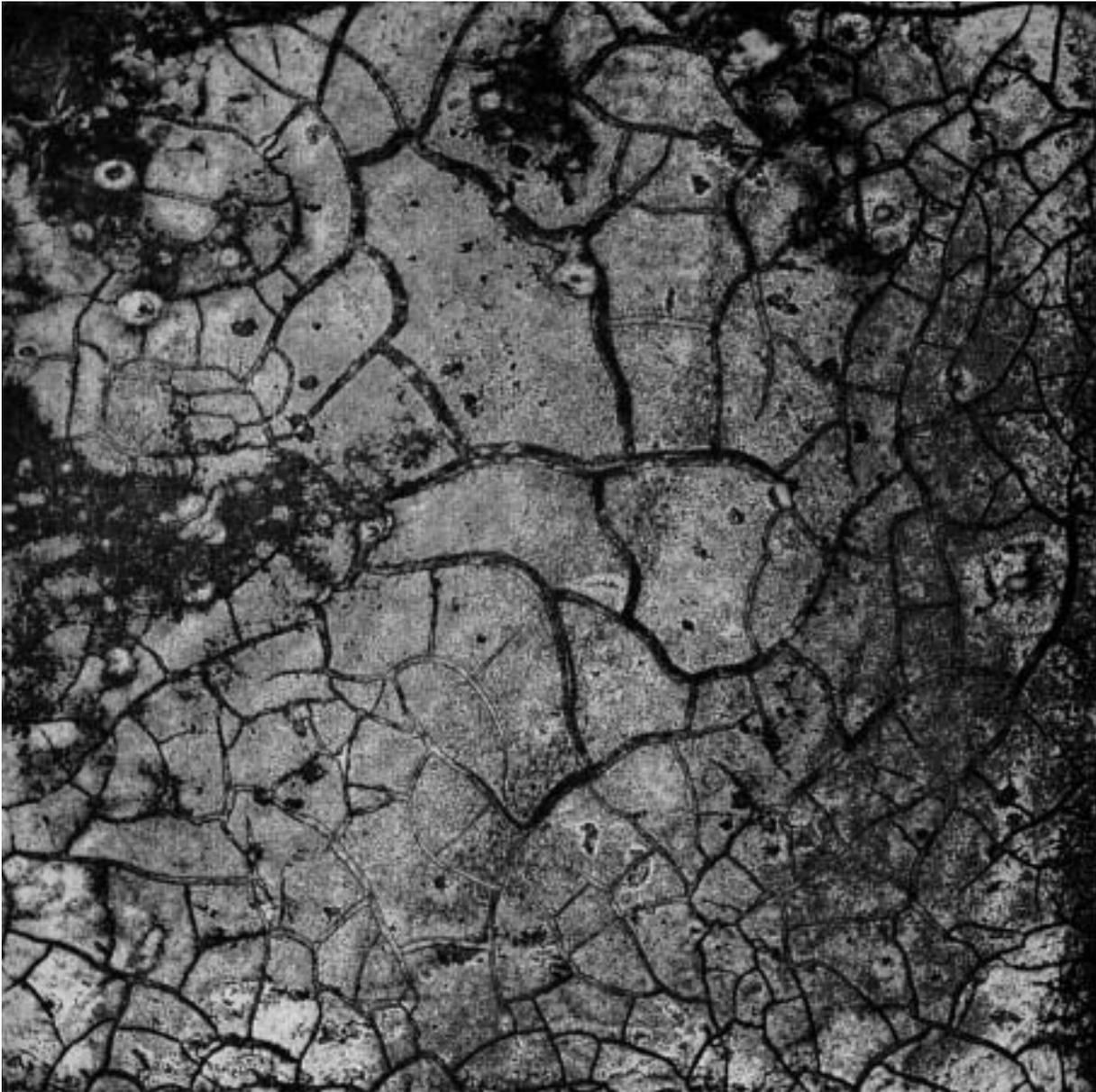
Doppio linguaggio - 2002
Acquaforse e acquatinta

Lastra di zinco
cm. 25x25



Evocazioni - 2002
Acquafornte e acquatinta

Lastra di zinco
cm. 25x25



Cretto maccalube - 2003
Acquaforte e acquatinta

Lastra di zinco
cm. 25x25



Riaffioramenti - 2000
Acquafornte e acquatinta

Lastra di rame
cm. 33,3x33,3



Compenetrarsi - 2002
Acquaforte e acquatinta

Lastra di zinco
cm. 25x25



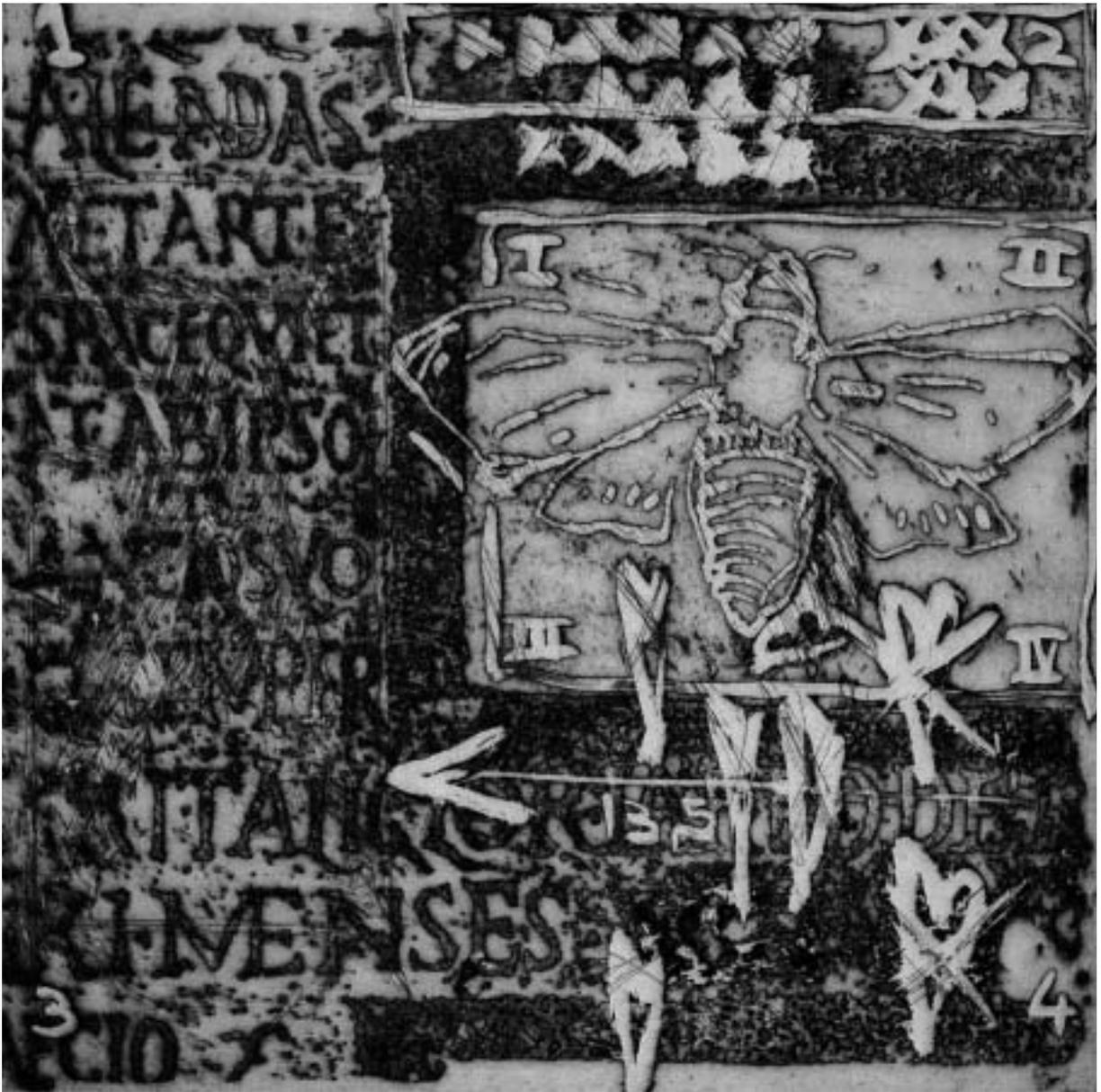
Diversi linguaggi - 2002
Acquaforte e acquatinta

Lastra di zinco
cm. 25x25



Materia e codici - 2001
Acquaforte e acquatinta

Lastra di zinco
cm. 25x25



Percorso dell'anima - 2002
Acquaforte e acquatinta

Lastra di zinco
cm. 25x25



Passato-presente - 2003
Acquaforte e acquatinta

Lastra di zinco
cm. 25x35



Stratigrafia - 2003
Acquafornte e acquatinta

Lastra di zinco
cm. 25x35



Omaggio a Tapies - 2004
Acquaforte e acquatinta

Lastra di zinco
cm. 35x25



Nero (omaggio a Burri) - 2000
Acquaforte e acquatinta

Lastra di rame
cm. 33,3x33,3

Indagine metonimia dell'arte

© Lia Bellanca



Tempus item per se non est, sed rebus ab ipsis consequitur sensus, transactum quid sit in aevo, tum quae res instet, quid porro deinde sequatur. (Lucrezio *De Rerum Natura* I, 459-461)
"Il tempo non esiste per sé: dagli avvenimenti stessi scaturisce la coscienza di quel che si è compiuto nel passato, di quel che è presente, di quel che avverrà poi."

Comprendere la stratigrafia significa rievocare, chiamare in vita civiltà determinate, significa compiere un'azione demistificatrice che favorisce l'evoluzione del pensiero, significa dipanare una complessa e a volte poco chiara sovrapposizione di esperienze, di impulsi, di "cumulazioni" di vite.

La stratigrafia è il frutto di un impeto inconsapevolmente creativo, che sopravvive alle costruzioni dialettiche provvisorie e transeunti per assumere una sua perenne identità, una sua eterna verità manifestandosi nell'arte del vivere i cui effetti complessi, variegati, molteplici, vanno ben oltre i limiti contingenti del tempo.

La stratigrafia è la traccia discreta del procedere del tempo, è la firma, spesso poco leggibile o poco visibile, tanto di un'esistenza gioiosa quanto di una dolorosa.

La stratigrafia è come una trama intricata di un libro che racconta storie parallele, storie di fatti antecedenti, casuali o intenzionali scritte dal tempo, dall'uomo, dal vento, dalla pioggia, storie che lasciano un segno indelebile. E nessuno, spesso, sa il perché quell'anonimo sceneggiatore abbia scelto di far sopravvivere una realtà piuttosto che un'altra.

Il tempo, paradossalmente ritenuto inclemente, è, in realtà, generoso e benevolo: esso rivela, attraverso una "strana" lettura delle cose, realtà nascoste, distanti nelle epoche e lontane dalla vista, regala la capacità, profonda ed introspettiva, di comprendere i segreti di vestigia rivelate e di cogliere la rivelazione di segreti nascosti.

La stratigrafia diventa quindi linguaggio poiché comunica il significato denotativo dei segni: avvalendosi della capacità di fare archeologia e dell'abilità di leggere i codici sovrapposti delle società, si arriva alla rivelazione del significato connotativo della stratigrafia stessa che ci permette di comprenderne la genesi, la cumulazione, le cause, i condizionamenti diretti ed indiretti di epoche e di circostanze sociali che l'hanno determinata.

Interpretare la sovrapposizione dei segni in stratigrafia non vuol dire, quindi, abbandonarsi ad una contemplazione meramente fantastica, ma significa far venire fuori dalla terra, e fuori dal "terreno" speculativo, le ragioni che hanno animato idee, azioni e che hanno posto in essere la cultura materiale ovvero la trasposizione delle idee nella materia.

Questo ha di bello l'indagine stratigrafica: consente di recuperare i legami con ciò che è stato, stabilisce una continuità con ciò che è, permette di proporci responsabilmente, cioè con la capacità di rispondere e di reagire, verso ciò che sarà.

Lia Bellanca



Renzo Bellanca e “l’Euforia dell’Alfabeto”

© Dante Bernini



Per quanto ancora molto giovane, Renzo Bellanca si porta dietro un grosso bagaglio di esperienze, di ricordi, di pensieri e di passioni, o di ossessioni com'egli con qualche ironia le chiama, che da persona ordinata e riflessiva qual'è, e amante della ricerca archeologica, o meglio dell'affascinante mondo dell'archeologico, ha naturalmente, cioè istintivamente, sistemato a strati, nei quali con relativa facilità si può, come in territorio archeologico, tagliare una sezione che nel suo caso personale può leggersi e interpretarsi al pari di un paradigma del suo pensare e del suo modo di creare, per così proporsi all'attenzione altrui. La stratificazione muove dalle origini stesse del mondo visibile, dalla natura ancor prima che dall'arte, ambiente nativo, un lembo dell'estrema periferia sud della Sicilia, dominato dalle manifestazioni di forze primigenie, lo zolfo, il sale, materie demoniache forse più che doni divini, nella tetraggine di un paesaggio cupo e quasi inesplicabile nell'isola del sole, un paesaggio impastato di fango e di vapori, quello delle cosiddette Macalube, fenomeno di una natura turbolenta e incoercibile. Ma basta poco per mettersi alle spalle anche fisicamente la tristezza di quel paesaggio, che per altro rimane nascosto dietro il colle su cui domina nella sua povertà atavica il piccolo paese di Aragona, di tarda (1606) fondazione feudale, basta infatti collinare verso il mare e presto ci si trova immersi in una delle più belle favole del mondo antico, con lo stesso incanto che di fronte ad essa senti il Goethe, quando nell'aprile del 1787 si affacciò dalla terrazza della vecchia Girgenti, trovandosi immerso in una "primavera splendida" in cima al "lieve declivio della città antica tutto rivestito di orti e di vigneti, sotto la cui verzura non si supporrebbe nemmeno la traccia dei quartieri urbani un tempo così vasti e così popolosi". Eppure sono lì nel verde e tra i fiori, col Tempio della Concordia, maestoso nella sua apparente integrità (un piccolo inganno della bella favola antica), "le rovine di tutti gli altri edifici sacri", e gli studenti degli istituti artistici agrigentini fra i quali il ragazzo Bellanca, erano felici e se potevano con qualunque pretesto abbandonare le lezioni per andare fra quelle rovine come il pittore Kniep che del poeta tedesco fu il compagno di quel viaggio memorabile, a disegnare di prima mano gli avanzi più illustri della civiltà greca sopravvissuti per un miracolo della storia fino al nostro secolo. Peccato che il Goethe e il suo compagno, per le esigenze di un lungo viaggio forse o per un disguido dell'abatino che faceva da guida ai due forestieri e però omise di condurli fino alle Macalube, malgrado lo spirito scientifico da cui il Goethe era sicuramente animato.

Peccato davvero, che no ci sarebbero dispiaciute affatto le impressioni e le osservazioni del poeta davanti a un fenomeno così insolito e così primigenio.

Quando, scorrendo con Bellanca nella visita fatta al suo studio alla periferia di Roma, casualmente dapprima e quindi per deliberato proposito mi accadeva di pronunciare i nomi di Burri o di Fontana, vedevo che gli occhi neri gli si illanguidivano, come in un sogno lontano, mentre aggiungeva con accento di paziente tolleranza e poi via via con più vigore e decisione, il nome di Tàpies.

Era chiaro che riteneva fondamentale l'influenza esercitata su di lui dal catalano Antoni Tàpies, anche se del tutto occasionali sono da considerare le coincidenze fra i due percorsi artistici, essendo molto lontani fra loro tutti gli elementi fondamentali che carat-



terizzano la formazione della personalità artistica del pittore catalano, e rispetto ad essa quella del giovane siciliano, a causa di differenze derivanti già dall'ambiente e dal momento storico di ciascuno dei rispettivi processi formativi, le date stesse dei due diversi percorsi, pur mettendo in conto il gap generazionale che si frappone tra i due. Con ciò tuttavia non si vogliono, e quasi superfluo avvertire, assimilare tra loro le due carriere, e neppure le motivazioni, come, e a maggior ragione, gli esiti, che di fatto sono imparagonabili. Quel che si vuole solo sottolineare è una coincidenza che probabilmente è del tutto casuale, ma potrebbe anche avere un suo particolare significato, che sfugge per il momento, a meno che non si voglia ricorrere a calcoli astrologici, a chi crede di poter formulare qualche ipotesi, su cui però per evitare equivoci, non si ritiene di poter insistere oltre una ragionevole misura.

Dunque il giovane Bellanca comincia a fare il pittore senza ovviamente allontanarsi dalla tradizione e scontata figuratività, di chi si è accostato all'arte ancora ragazzo in un istituto artistico di Agrigento, strettamente legato alla più ovvia tradizione per lo stesso provincialismo inevitabile in un piccolo centro dell'estrema periferia isolana, di una periferia cioè della periferia.

Fattosi consapevole dei limiti di quell'ambiente, decide di porsi come tappa successiva dei suoi studi l'Accademia di Belle Arti di Firenze, dove sceglie quale indirizzo principale della sua preparazione la scenografia, che in seguito diventa il suo campo di attività professionale nel quale opera tuttora dedicandosi in prevalenza alla cinematografia.

Da questa condizione esistenziale e professionale parte dunque il Bellanca, che ormai compie la sua esperienza artistica non solo con gli strumenti tradizionali di cui si è impossessato durante la fase di apprendimento scolastico, ma sempre più precisamente orienta le sue scelte artistiche anche sulla base dell'esperienza professionale che va compiendo secondo le necessità e le opportunità del "mestiere" di scenografo. Impara quindi a conoscere e a servirsi anche nel lavoro artistico dei materiali che adopera come scenografo, materiali in genere di produzione industriale, che non posseggono più nulla della raffinatezza che un tempo gli artisti cercavano di raggiungere nella preparazione dei materiali che impiegavano nella loro pittura.

Quando dunque decide di abbandonare la figuratività il giovane pittore ha già a disposizione tutta la gamma degli strumenti che gli occorrono per la nuova avventura per la quale dunque si ritrova già pronti gli arnesi indispensabili. Gli serve adesso, non solo per una normale esigenza intellettuale, ma per quelle stesse dettate dalla professionalità acquisita, l'ampliamento del bagaglio culturale che va ad attingere, o ha già attinto, alle origini stesse della modernità, individuate senza esitazioni, ad esempio, già nell'esperienza cubista, in sostanza riesplorando quelle che furono le più importanti invenzioni fuori dalla (se non contro la) tradizione degli artisti attivi al principio del secolo XX, e viene attratto così da un Braque, che prima di ogni altro, insieme con Picasso aveva introdotto materie estranee a qualunque norma tecnica tradizionale nella composizione del quadro, la sabbia, la carta, gli stracci che entrano nell'opera direttamente, senza alcuna mediazione di tipo artigianale o anche industriale, la materia bruta insomma, come si trova e viene raccolta nell'ambito del quotidiano, quale che sia lo stato di degradazione in cui l'uso corrente l'abbia ridotta.

La materia non rappresenta ma è essa stessa intollerabile sofferenza o decadimento e fine.

Come da Braque peraltro Bellanca deduce anche qualche soluzione secondaria o accessoria, ad esempio la forma del quadro, che in diversi casi si sviluppa in figura ellittica come i famosi ovali

con "Nature morte" che già prima della Grande Guerra entrano stabilmente nella produzione di Braque. Tale è la realtà e l'artista non può che accettarla così com'è e utilizzarla per ciò che essa è, senza voler nemmeno attribuirle un qualunque valore simbolico. Ma in tanta rassegnazione in quello spirito di resa alla "realtà esistenziale", come Argan dice dell'esperienza di Tàpies, nella generazione successiva, che in particolare è quella del Bellanca, viene il momento in cui l'artista acquistando conoscenza del proprio passato, dei raggiungimenti che malgrado tutto, anche contro il proprio destino e il destino della storia, l'uomo ha ottenuto nel suo ambiguo successo economico, peraltro duramente pagato, è preso da quella che Barthes, come mi pare di aver letto nella mostra dei suoi dipinti di recente visita in Palazzo Venezia in Roma, definisce l'euforia dell'alfabeto, e la materia accumulata sulla superficie del quadro, docile questa volta alla sua funzione di rappresentazione, rinuncia alla condizione neutra di relitto anepigrafo e si ricopre delle lettere dell'alfabeto, tracciate in tutte le tecniche: dipinte, graffite, impresse con gli stampini, che non si dispongono mai a formare parole note, o comunque segni di qualunque possibile significato, ma restano quali segni originari e primitivi, pronti a essere utilizzati per qualunque messaggio o scambio di informazioni tra i viventi, una potenziale oppure onirica lingua di una civiltà *in fieri*.

Dante Bernini

Anafore linguistiche, segni antichi **prolessi dell'oggi**

© Gaetano Savatteri



Da dimenticate incrostazioni fossili, stratificazioni calcaree e indagini archeologiche emergono i segni dell'oscura scrittura di Renzo Bellanca. E, non caso, si parla di scrittura. Scrittura come segno indecifrabile, eco di lingue sepolte e intraducibili. Segno parlante, eppure ormai muto, nella vasta sonorità del tempo. Quasi il tentativo di riscoprire il valore arcano dell'alfabeto, di tutti gli alfabeti, quelli del presente e quelli del passato.

Nella mischia di materiali eterogenei, che attengono al suo mestiere di comporre elementi a fini scenografici, per suggerirne altri di diversa natura e consistenza, Bellanca scolpisce lettere solitarie, caratteri espulsi, frammenti lessicali. Restituisce così il significato primigenio della scrittura e, solo apparentemente, della comunicazione. Anzi, potrebbe dirsi, con facile gioco di parole (ancora lettere, ancora parole, dunque) che i suoi segni alfabetici informano ma non comunicano. Ci restituiscono indizi di una lingua perduta, forse salvata, ma certo insufficiente a formulare idee, concetti, sensazioni. Inabile a dire.

Sprovvisto di vocabolari, ignaro di qualsiasi stele di Rosetta, privato di corrispondenze, l'alfabeto di Bellanca si offre nudo e spoglio, denso di significati ma incapace di esprimerli. La parola si scompone, perde forza e dimensione, torna ai suoi elementi essenziali ed elementari. Sillabiamo lettere balbe, in una danza cieca con qualcuno che ci parla da lontano, da troppo lontano. I quadri di Renzo Bellanca somigliano, disperatamente, a messaggi in bottiglia di naufraghi che reclamano aiuto in un'altra lingua, ignota e remota, inaccessibile. Condannati al loro naufragio, alla loro isola di approdo, a una salvezza impossibile perché collocata a una latitudine, nello spazio e nel tempo, ormai definitivamente smarrita.

Si è detto di un'isola smarrita. E c'è l'isola di Bellanca, in queste opere. Che è poi la Sicilia delle incisioni sicane, dei frammenti fenici, delle pietre parlanti in greco, delle lapidi latine, dei papiri in arabo, delle testimonianze berbere. L'isola federiciana che inventa il suo italiano e recita le sue poesie. L'isola cupa dei manoscritti spagnoli, a celebrare i riti solenni e crudeli del Sant'Uffizio. L'isola popolata da molte lingue, da tanti popoli, da eccessive incrostazioni che scivolano nell'universo del dialetto, distinguendo provincia da provincia, città da città, paese da paese.

Bellanca scava nei siti del passato, prossimo o remoto che sia. Passato collettivo e individuale: ne ritorna carico di segni, tessere alfabetiche, cocci di creta. Da relitti affondati o sepolti, per estrazione, cava fuori vocali, balbuzie, glosse. Rinuncia a ricomporre, consapevole che nessun alfabeto è ricostruibile quando una lingua è morta, morti coloro che la rendevano palpitante e sonora. Una resa, forse.

Eppure, nell'affollamento odierno di slogan, comizi e messaggi, quelle lettere sparse sembrano l'unico linguaggio possibile, restituito al proprio valore originario. I segni di Bellanca, nel loro enigmatico isolamento, si oppongono all'impostura di una lingua piegata all'esigenza di comunicare senza informare. I suoi quadri sono lo specchio opaco di un paesaggio metropolitano denso di pubblicità, affissioni, spot, loghi, marchi, simboli che l'occhio trascura, presumendo che egualmente si comporti il cervello. Permangono, a tratti, come in una visione di sogno, macchie di colore e segnali scomposti, pulsanti nella memoria come tracce luminose. Frammenti di un alfabeto inservibile che parla di gerghi e linguaggi sempre meno traducibili, sempre più inconciliabili. Un alfabeto estenuato: il nostro.

Gaetano Savatteri



Stratigrafia, prosopopea dell'esistenza

© Lia Bellanca



"Cosa stai facendo?"

"Sto analizzando delle epigrafi", risposi a Renzo che, nel frattempo, si era avvicinato ad esaminare più attentamente da vicino "quei segni" fotografati al computer. Come sia iniziato l'interesse di mio fratello per l'archeologia, non saprei dire con esattezza, ma so di sicuro che è stato continuamente attratto da tutto quello che ho studiato e da tutto ciò che è stato oggetto delle mie indagini. Il nostro mondo è sempre gravitato attorno a ciò che da secoli ha caratterizzato la cultura materiale dei popoli, io per quel che riguarda l'antichità e Renzo per i segni provenienti dalla contemporaneità. E ciò non è stato, sicuramente, dovuto all'influenza che ognuno di noi esercitava sull'altro per il fatto che a Roma, dove vivevo con mio fratello, dovevamo "contenderci" uno spazio esiguo di un appartamento, giacché la nostra vicinanza fisica ed intellettuale, esisteva allorquando mi trovavo lontana dalla città eterna, incontrandoci, con qualsiasi mezzo, per discutere delle problematiche artistiche che caratterizzano la contemporaneità, i prodromi di alcune delle quali possono essere ravvisati già nell'antichità. E' forse dovuto a ciò, visto che tra noi non sono mai esistite barriere spazio-temporali, che anche la produzione artistica di Renzo ha risentito di un linguaggio capace di superare il trascorrere del tempo e i limiti fisici imposti dal supporto materico che trasmette l'idea stessa del suo fare arte.

La sua produzione artistica nasce dall'intima esigenza di "scavare", di scarnificare l'apparente composizione della realtà, di svuotarla della sua tronfia apparenza. C'è dietro l'analisi delle opere di Renzo, il desiderio di "imparare" a leggere il messaggio grafico-simbolico nascosto nei segni che, come allegorie totemiche nel deserto dell'esistenza, non sono assenza di vita ma, al contrario, sono l'affermazione della vita stessa che anela a venir fuori, che desidera in ogni modo emergere. Si percepisce e si gusta, quindi, dietro il simbolo stesso esplicito in maniera così elementare "la vita dietro", il simbolo primitivo il cui messaggio però non è altrettanto immediato da cogliere. E' evidente la ricerca della estrema essenzialità espressiva, frutto di un intenso lavoro artistico di condensazione, di sovrapposizione di segni, di messaggi, di linguaggi, di tecniche, di sintesi, di cancellazioni, espedienti stilistici che esaltano la forma e ne evidenziano il significato. Il plurilinguismo che caratterizza la produzione di Renzo sembra preferire la semplicità all'artificio magniloquente: così accanto a molti vocaboli di facile accezione e tratti da un linguaggio comune quotidiano (o del quotidiano di ieri!), ce ne sono altri usati con significati particolari, di altra ed alta provenienza. Il passato al presente è una dominante nelle opere: esso è quasi sempre associato alla presenza di un alfabeto antico, di corpi fossili che costituiscono l'elemento guida verso l'interpretazione crono-simbolica dei linguaggi e dei sentimenti.

Per raggiungere questo risultato, dunque, ci si serve di un'attenta scelta di tecniche, di linguaggi, di materiali, di colori, di segni apparentemente casuali, tali da creare intorno ad ogni pezzo un'invisibile rete di rimandi di significati che vengono ulteriormente amplificati da una profonda pregnanza del "signum". Una catena di lettere, simboli, segni, graffiti costituiscono il modo per esprimere un'emozione in forma d'arte, rappresentano la formula al punto che l'emozione ne risulti immediatamente evocata. La tela, il legno, la carta diventano, così, luogo privilegiato della realtà d'un tempo e luogo della memoria del presente, ossia un luogo simbolico al confine tra due mondi, il passato e il presente. Guardare un quadro di un grande artista mi ha permesso di vedere l'opera e di vedere nell'opera; vedere è diventato capire e capire diventa appartenere, affermare un'identità: è un'alchimia che ritorna anche nelle opere di Renzo.

Lia Bellanca



Segni

© Luigi Galluzzo



Le parole sono pietre, si dice. No le parole, in questo caso, sono solo segni, proprio segni. Segni salvati al naufragio del mondo, scarnificati e resi come in epifania a salvarlo il mondo attraverso la memoria persistente della tela e del duro. Queste parole che insegui in un baleno, che ritrovi negli spazi limitati ed infiniti qui, nel gioco prospettico di Renzo Bellanca, conservano il mondo in decomposizione e ce lo rendono leggibile ancora per un po'.

Osservi una lettera, cogli una frase che si frange, ti perdi in un colore che si smaglia e poi insegui ancora un senso, un significato un ricordo, una memoria del mondo; unica cifra di leggibilità è il dettaglio, unica strada per la comprensione è l'archeologia dei residui.

Insegui, insegui i segni tracciati dagli uomini, ricomponili, sappili leggere, impara di nuovo a decifrarli se puoi.

Ecco allora i nomi in codice, quelle lettere assommate, esoteriche, oniriche, segni grafici della ricerca infinita del significato segreto del mondo, o di un suo baluginare almeno: "Dateci un segno, lasciateci una memoria". E noi che avevamo perduto lo sguardo dietro all'oblio torniamo ad annotare i segnali nel buio della nostra notte.

Questo ci dice, questo ci sembra ci dica, Renzo Bellanca navigatore dei segni perduti, raddomante delle lettere mancanti, profeta del mondo che troppo ha scritto, che troppo ha parlato e che ora, nella babilonia dei linguaggi perduti, sfinito, offre solo residui alla comprensione, tracciati probabili, o incongrui, sentieri del pensiero per chi ha voglia, chi sa, e ancora vuole, osservare eleggere il mondo perduto nelle cifre, e nelle oscure parole, che dietro ad ogni oscurità celano, forse, la ragione del loro e del nostro esistere.

Luigi Galluzzo



Stratificazioni di materie, di segni e di memoria

© Loredana Rea



La ricerca di Renzo Bellanca, ad una prima osservazione, si presenta come indagine sulla materia, come organica esplorazione sulle sue attitudini espressive, sulle sue qualità evocative, sulle sue infinite possibilità di trasformazione attraverso una progettualità legata indissolubilmente all'arte. A guidarla è da una parte la volontà di sperimentare sempre nuovi materiali, sia pure per cercare di raggiungere come risultato finale un equilibrio tra le potenzialità della materia scelta e le specifiche esigenze di un linguaggio elaborato decantando interessi diversi, dall'altra la necessità di sviluppare alcuni assunti programmatici delle esperienze artistiche del secondo novecento, che partendo da Burri e Tapies hanno profondamente influenzato molte delle pratiche creative contemporanee. Una ricerca sulla materia che si sviluppa in maniera indipendente, anche se naturalmente con imprescindibili punti di contatto, in due distinti territori: quello della pittura e quello dell'incisione.

Nell'uno essa si manifesta come attitudine a costruire una profondità spaziale, che è sì allusiva dell'inarrestabile divenire delle cose, ma che al contempo esibisce la struttura stessa della pittura. Una pittura, fatta di impasti viscosi, di colori luminosi e opachi, di prevedibili spessori e sorprendenti rarefazioni, cui è sotteso un equilibrio formale giocato tutto su rapporti solidi, mai precari. Il risultato non ha nulla dello sperimentalismo fine a se stesso che spesso accompagna la pittura di materia, tutto anzi è sapientemente riportato nell'architettura del quadro, che ritma il complesso emergere delle forme dalle pieghe e dalle escrescenze: lettere, numeri, immagini si presentano come lacerti iconici, reperti archeologici recuperati allo scorrere del tempo e imprigionati nella densità cromatica. A colpire in queste opere non è, però, la rigorosa capacità di manipolare la materia, quanto piuttosto la capacità di instaurare attraverso essa un dialettico rapporto tra la forma e lo spazio. La materia, infatti, non è intesa come puro mezzo di rappresentazione, quanto come metaforico luogo in cui le esperienze della vita vissuta si sedimentano, a documentare il flusso inarrestabile di sempre nuove aggregazioni e di continue trasformazioni.

Nell'incisione l'indagine sulla materia si concretizza come una sorta di emblematica stratigrafia in cui orditi slabbrati si sovrappongono ad addensamenti, corrugamenti e sporgenze si addossano ad erosioni, ad intensità cromatiche seguono misurate trasparenze, mentre impercettibili rarefazioni si alternano a sottili ispessimenti. L'esigenza è di creare spazi, stabilire tra loro rapporti di relazione, lasciare che tessiture e tracce non omogenee diventino forme, e frammenti di esse, che Bellanca isola, astrae, combina tra loro per costruire un linguaggio capace di esprimere in maniera elementare la complessità. Gli acidi incidono le lastre a creare sulla superficie cartacea quelle asperità e dolcezze che l'artista utilizza per aggregare densità grumose e levità impalpabili, opacità insondabili e terse luminosità, che sembrano modificare incessantemente l'ordito dell'opera. Il nero e le sue infinite modulazioni di tono, ottenute aggiungendo sfumature fredde o calde all'impasto originario, e solo in rare eccezioni utilizzando più lastre, dominano ed esaltano le superfici costruite, il frantumato composto di immagini, l'aggregarsi e il disgregarsi delle forme e catturano lo sguardo per condurlo in profondità, lì



dove si consuma il serrato dialogo tra visibilità e invisibilità.

Ad una osservazione più attenta, invece, sebbene la materia continui ad essere il nucleo centrale intorno cui si articola il suo percorso operativo, la ricerca di Renzo Bellanca si mostra come una riflessione sul segno, alfabeto primigenio dell'immaginazione creativa.

Un segno, il suo, lento e paradossalmente rapido, come il ritmo ineguale dell'esistenza, che si apre e poi si chiude su se stesso, che si rispecchia tra sé e sé senza voluttuoso compiacimento, che si adagia dentro il proprio ritmo a diventare curva che si slabbra, slancio verticale ma anche contemporaneamente spinta verso il basso. È segno sottile come graffio che incide la materia e contemporaneamente traccia vischiosa che si distende sensualmente sulla superficie e, quindi, estremamente vario nella sua morfologia, tanto da assumere valore diverso in relazione agli altri elementi: colore, andamento, ritmo.

Con la spatola o il pennello il segno fa lievitare la materia e poi la decanta per riaggregarla in spessori e stratificazioni differenti, mentre inciso sulla lastra è calligrafia preziosa che crea finissimi reticolati per esaltare le consistenze formali, scandire il diseguale scorrere del tempo ed esplorare il dispiegarsi dello spazio. In ogni caso, però, è segno che esplora la materia per portare alla luce, come in uno scavo archeologico, ciò che essa custodisce nelle sue viscere.

Terzo e imprescindibile elemento della ricerca di Bellanca, che lega saldamente metodologie operative solo in apparenza distanti tra loro (il segno e la materia) è la memoria, intesa come coscienza dell'accadere, del farsi delle cose, del loro continuo divenire, ma anche come strumento attraverso cui l'artista sublima la quotidianità, attraverso cui trattiene durevolmente tutti i segni di ogni accadimento, attraverso cui cerca di afferrare l'infinità dell'essere per superare la finitezza dell'esistenza. È la memoria a guidare il farsi dei segni, il loro dispiegarsi uno accanto all'altro, il loro sedimentarsi uno sull'altro e, anche, il distendersi della materia, il suo aggrumarsi e il suo diradarsi, il suo creare spessori e, poi, improvvise lacerazioni e, soprattutto, è la memoria che costruisce l'ossatura dell'opera, la struttura dentro e intorno a cui organizzare l'articolazione delle immagini, delle lettere, dei numeri e costruire messaggi cifrati da decrittare.

Loredana Rea



Note biografiche

Renzo Bellanca, (1965) nato in Sicilia, da venti anni vive e lavora a Roma.

Si avvicina da ragazzo alla pittura e all'uso dei materiali, trascorrendo molto tempo nel laboratorio di falegnameria del padre, dove si prepara i primi telai di pittura rivestendoli con i materiali che al momento gli erano più congeniali, lino, juta, cotone, compensato, multistrato, faesite. La vicinanza del padre in questa fase è determinante per la formazione iniziale. Impara a leggere i disegni in scala degli architetti che in quegli anni frequentano il laboratorio, ma soprattutto impara a conoscere i materiali e le relative tecniche di costruzione. Quindi, inizia a portare avanti due discipline, una tecnica e l'altra artistica, facendole dialogare. Il percorso di studi è totalmente di impostazione artistica. Frequenta l'Istituto d'Arte a poca distanza dalla Valle dei Templi, dove trascorre molto tempo disegnando fra i ruderi di quell'incantevole luogo. Si trasferisce a Firenze con il desiderio di arricchire e ingrandire il suo bagaglio artistico e culturale iscrivendosi all'Accademia di Belle Arti, sezione Scenografia. Da subito inizia a collaborare con importanti laboratori di scenografia di Firenze (Scenotek, Firenze Scena, Laboratorio Scenografico Toscano) e con Rai Tre Regione Toscana, tracciando e consolidando le due strade di primario interesse: il lavoro di artista, che si arricchisce dell'esperienza scenografica e la professione di scenografo, che da lì a poco eserciterà con successo. Progetta per alcuni teatri importanti fra Firenze e Milano poi il percorso professionale lo porta quasi da subito nella direzione della scenografia cinematografica. Si trasferisce a Roma, collabora con tanti registi (Vanzina, De Sica, Sanchez, Giordana, Marussig, Cesena, Brandauer, Risi, Domenici, Perelli, Torre, Muccino, Salvatores, Patramanis, Pellegrini, Sigon, Mertes, Greenhalgh, Spano, Diebel, Cavani) e altrettante produzioni, affrontando i vari generi, dal grande schermo alla fiction, agli spot pubblicitari di noti prodotti. Alterna anche momenti suggestivi di produzioni teatrali e televisive. In teatro con registi come Ronconi, Zampieri, Moretti, Landi, Placido, Micol, Genovesi, in televisione con autori come Piero e Alberto Angela, Brando Giordani ed Emilio Ravel, e registi quali Romano, Giannotti, Lasagni, Avallone, Cipollitti, Aste. Nonostante l'impegno primario possa sembrare il cinema, in realtà, la ricerca e produzione artistica, non si è mai fermata, procede in parallelo, anzi trae linfa vitale e stimoli anche dal mondo della scenografia anche soltanto per la conoscenza e l'impiego dei materiali. Renzo Bellanca che esprime il suo mondo creativo attraverso la pittura, l'incisione e la scultura, pone la sua attenzione sulle molteplicità dei linguaggi umani e il peso della storia. Per poter decifrare ciò che è davanti a noi, Bellanca adopera il metodo della *"stratigrafia plastica"* attraverso rappresentazioni informali, molto spesse e materiche. Scavare nella memoria significa voler capire l'origine e il divenire del nostro destino. Arte e vita, storia ed esistenza, viaggiano insieme nella sua opera. Le sue opere hanno trovato spazio nel: Museo Civico di Agrigento, Expò Arte di Bari, Casa Natale di Luigi Pirandello, Palazzo Accademia di San Valentino di Terni, Stamperia d'Arte AG Grafica di Roma, Palazzo Principe Baldassarre Naselli di Aragona, Lo Skipper di Firenze, Salone d'Arte Moderna di Forlì, Galleria Moma 56 di Madrid (Spagna), La Bottega della Memoria di Fiuggi, Il Tempo dell'Arte, Palazzo Wedekind Roma. Mentre sue opere si collocano in collezioni private a: San Diego, San Francisco, Boston (Stati Uniti), Madrid, San Sebastian, Sevilla (Spagna), Mainz (Germania), Roma, Milano, Firenze, Ravenna, Fiuggi, Foggia, Palermo e Agrigento. Attualmente Renzo Bellanca è docente di Scenotecnica presso l'Accademia di Belle Arti di Foggia.



Renzo Bellanca vive e lavora a Roma, via Quirino Roscioni 63
e-mail: rebel65@tiscali.it



UDEFQ
NOROR
Y7ZB
56/1
HJS A
STU
28
US
EF
PO
Z
H
S