

## MARCO VALSECCHI

Catalogo mostra, Galleria delle Ore, Milano, 1966.

Da questa personale di Tino Repetto, pittore ligure trasferitosi a Milano, si rileva subito che la realtà naturale è un dato esistente per il pittore, da cui non poter prescindere. Ma è una realtà che serve piuttosto di appoggio per l'operazione immaginativa, che tende a crescere in una dimensione di libera fantasia, in un rispecchiamento di luci, di colori, di sensazioni, che traggono la loro forza evocativa da un profondo stato emotivo. In questo senso il lavoro di Repetto condivide l'avventura dell'arte moderna, che tende a «inventare» laddove nel passato tendeva a «riconoscere». Il punto di partenza può essere quindi, anzi quasi sempre è, un paesaggio; ma la continuazione è affidata alla mutevolezza del mondo interiore, che si illumina di repentine trascoloriture, di trasparenze finissime della percezione, creando un'immagine valida per una sua propria vita. È un paesaggio che la stagione dilava o accende di luci chiare, con nuvole riflesse, velieri in corsa, segni veloci dell'immaginazione che senza sforzo ci conducono in una dimensione aerea. Potrebbe sembrare una pittura destinata al gusto prezioso dell'occhio; ma bisogna avvertire la profonda necessità di filtrare il reale in questa sottile consistenza di una pittura che è riflesso di una disposizione mentale adatta a sciogliere gli ingorghi confusi della natura su uno schermo di trepide intuizioni. La finezza di queste modulazioni di colore, che si intrecciano sulla spinta di un'emozione che vuole trasfigurare la realtà quotidiana ed esprimere una delicata elegia, ci conferma che siamo dinanzi a un'intelligenza sincera, a un'animo sensibile che trova nel dipingere, anzi nel colore tenue, mai aspro né secco, la sua felicità, anzi la sua verità.

MARCO VALSECCHI

Lampi tra biografia e pittura, «Il Giorno»,  
Milano, 4 dicembre 1968.

Il giorno in cui conseguì la laurea in ingegneria, Tino Repetto chiuse i suoi difficili libri e si mise a dipingere. Veramente dipingeva da molto tempo, ma si era fatto un punto d'onore nel finire gli studi desiderati dalla famiglia. Finitili con successo, si volse alla sua vocazione vera. Non fu una faccenda facile. Trasferitosi a Milano, finì in uno studio di piazza Susa che è, in effetti, una soffitta. La scelta non fu determinata da motivi romantici. Scopro che è la soffitta in cui, circa quarant'anni fa, hanno lavorato Birolli e Bini e per qualche giorno ospitò anche Manzù.

Fu una faccenda difficile anche perché Repetto non è proprio un carattere facile. Non facile con sé; debbo precisare. Timido? Non direi; piuttosto esigente, al punto da inibirsi tante cose, tante comunicazioni, tanti rapporti. Dico allora una vita al di dentro, di quelle che danno spine più che soddisfazioni. Per cui anche la pittura diventa una specie di cilicio. Non che dipinga senza gioia. Raramente ho visto un giovane pittore illuminarsi così negli occhi nel mostrare, in silenzio, i suoi quadri. Ma quando la pittura diventa un fatto così esclusivo, allora anche la gioia diventa un'afflizione, di cui però non si può far a meno. Questo per tratteggiare in breve l'uomo. Quanto al pittore, si è posto ugualmente in una posizione non proprio usuale. Si vede il bisogno di stare in contatto con la realtà e nello stesso tempo il bisogno di non cedere all'imitazione di essa. Un rapporto di emozioni allora, un partecipare e anzi accogliere quella realtà che riesce a mettere in sintonia con le sue sensazioni. Per cui il quadro nasce da delicati nessi tra biografia e pittura, tra realtà e immaginazione. Il paesaggio, e qualche volta una figura, lasciano perciò impronte, lampi d'ombra, risonanze prolungate come di suoni nella nebbia. Possono sembrare immagini indistinte; direi che sono invece immagini che si sono caricate di allusioni, di sottili colorazioni, come una conseguenza dell'impressionismo, che invece di partecipare quel che gli occhi vedono, percepisce di preferenza la cangiante mobilità di una sensazione lirica. Non è un fatto nuovo, si dirà. Però si pensi a certi miti dominanti oggi: dall'astrazione tecnicistica al gioco neodadaista e si avvertirà che la strada di Repetto, ora, non è proprio una moda. Si trova tuttavia in buona compagnia, perché vi sono altri giovani che, estranei a quei miti troppo integrati, preferiscono questa attività più ombrosa ma più sincera e suggestiva. E visti da vicino questi quadri di Repetto, ora esposti alla galleria Morone 6, risultano tutt'altro che sommarii, condotti come sono con una tessitura pittorica stratificata, di vellutati spessori. Il giovane pittore, che già apparve in diverse gallerie milanesi, dal Milione alle Ore, va prendendo man mano spicco e sicurezza e certi suoi esiti attuali sono già nell'ambito di una poesia pittorica, che pur senza clamori ha una voce limpida.

# FRANCO SBORGI

## catalogo mostra, Galleria «L'Ammollita», Genova, febbraio 1969.

Non è facile parlare di Tino Repetto, dei suoi quadri senza lasciarsi prendere dalla tentazione di fare della poesia sulla poesia. I suoi quadri, infatti, non ci parlano per parole, frasi logiche, matematiche: chiamano in causa le nostre esperienze, le nostre sensazioni ed emozioni, talora più inconscie che logiche. E non a caso il miglior commento all'opera di Repetto è venuto dai versi del poeta Camillo Pennati: versi fragili e lievi, come i colori del pittore.

Erba  
*di fiori soltanto più piccoli. Erba di quando  
la sera discende infiltrando e come una garza  
turchina distende sul dorso dei prati  
a sfumarli, un brivido che la sorprende  
a toccarsi l'una sull'altra ondulando  
il buio liquefarsi in quel coagulo  
che lo districa un'alba.*

La tematica di Repetto è la natura: natura che affiora sulla tela, filtrata attraverso il sentimento che ne abbiamo.

L'artista ha ribaltato l'impressionismo, la sua pretesa realistica di vedere le cose; ha chiuso con l'equivoco realistico: non solo le cose le vede, ma le guarda soprattutto.

La nostra lettura, quotidiana, individuale, mutevole, della natura, delle cose, non la ricostruiamo applicando tecniche riproduttive: le forme si vedono e si sentono; ed il processo creativo del quadro è compiuto.

Tuttavia con Repetto non siamo più nell'ambito emozionale dell'informale: l'immagine è sempre presente – è il punto di riscontro, la verifica –, in essa si stemperano le nostre emozioni.

Non si creda d'altra parte di trovarsi nel clima equivoco di chi cerca di nascondere la propria vocazione alla pedante ricostruzione realistica delle cose, dietro il paravento di artifici tecnici e cromatici che la modernizzano e la mistificano, sotto l'apparenza astratta ed indefinita.

Qui luce, colore e immagine sono contemporaneamente atmosfera e struttura. Repetto la natura la costruisce e la legge: la vede sentendola.

Lasciamoci dunque andare anche noi ad essa, ai colori tenui e mutevoli della tela. Cerchiamo di lasciare che le immagini perdano nel nostro occhio i contorni freddi e logici, si facciano luce ed emozione, svincolati dall'abitudine che ci fa leggere le cose in termini di diagrammi, di dare ed avere.

Si facciano luce e sentimento.

La chiave di lettura della pittura di Repetto è nelle cose e nei suoi quadri: lo spettatore la usi.

# FRANCESCO ARCANGELI

## Catalogo mostra, Galleria del Milione, Milano, marzo 1971.

Ancora a scrivere di pittura... e, per di più, con l'ansia di non dire, di non essere abbastanza dentro a questo lavoro, a questa vita che conosco appena, e di cui immagino soltanto la lunga vicenda di solitudine quasi eroica, di tenacia, di dedizione totale. Ecco, le prime parole mi son cadute dalla penna, e già non vorrei che il lettore pensasse il mio giudizio, energicamente positivo, sulla pittura di Tino Repetto condizionato da elementi troppo indiscretamente esistenziali, emotivi. No, il mio accostamento alla sua arte è accaduto in modo proprio normale. Prima, conoscevo poche riproduzioni o forse anche rarissimi originali; e non nascondo che si andava formando entro di me un sospetto di pur nobile genericità, di degna esercitazione entro l'area d'una situazione già scontata. Poi, la prima visita allo studio; e allora, immediatamente, appena Repetto aveva rimosso – cautamente, con la cautela di chi ha lottato molto – i primi dipinti accumulati entro il suo piccolo regno, fui certo (per quanto posso sapere e intendere) che avevo davanti qualcuno: un lavoro di qualità elevata, internamente vissuta; una vita. Avevo sospettato di avere a che fare con un epigono dell'informale, come ce ne sono, e anche degni; e invece mi insorgeva davanti, con la forza della necessità, un'opera lenta e respirante; piena di tristezza, d'austerità, ma anche, di speranza.

A un certo momento, che non è nemmeno troppo lontano nel tempo, entro l'area sottilmente esplorata (ma pagata in pittura millimetro a millimetro, con un livello non frequente a riscontrarsi) dei suoi nudi informali (ne voglio ricordare il necessario diapason tematico, anche se apparentemente annegato nell'opera), qualche cosa si è mosso, si è aperto. Nei quadri di Repetto s'è dilatato uno spazio, il rettangolo stesso della tela si è fatto spazio, e un'aria lenta e grandiosa, un respiro intimo e forte ha sfoltito quella pur meditata asfissia. Da allora i suoi dipinti diversamente «significano», perché in essi si configura un nuovo modo di affacciarsi al mondo, alla vita, al profondo respiro dell'essere; senza abbandonare il senso della propria storia, anzi dall'interno di essa. E' una nuova oggettività, ma profondamente impregnata d'una vicenda irrimediabilmente individua.

Qualche cosa in questa svolta deve aver pesato il grande spazio e la tensione mentale di Matisse; ma il tipo di certezza, sovrano nel famoso francese quasi per controllata scienza, si è disancorato da una storia ideale, e uscendo d'olimpio ha servito tuttavia a dar nervo e significato a un mondo che rischiava di morire per autoinibizione. Ma tutto in Repetto è incontro di vita, non di cultura; anche se la sua mente seleziona ogni cosa, inquisisce sugli andamenti e sulle decisioni.

La mente è un riferimento essenziale per la capacità di Repetto di estendere sulla

tela una nuova geometria: tracciati d'alberi, palizzate o sbarre, orizzonti di brughiera, tensioni vegetali o animali. E appena si è detto la mente, occorre subito aggiungere che in lui questa nuova geometria non propone nessuna coercizione estranea al vedere; non vincola nulla «dal di fuori», anzi è il supporto interiore, o meglio il respiro interiore, d'un lento, profondo raptus naturale. Una pittura cui si potrebbe imporre, a etichetta qualificante, la dizione di «figurazione informale».

Alcuni dei protagonisti del naturalismo informale (retrotterra spontaneo della pittura di Repetto), da Morlotti a Mandelli a Moreni, hanno variamente affrontato, nel decennio or ora trascorso nel segno d'una nuova oggettività, lo scontro reale con le cose o con gli esseri; e l'elaborazione di questa condizione è tuttora in corso, con varia e ostinata fortuna. Repetto, lento ma ispirato elaboratore, ha avanzato la sua soluzione; quella di intendere la riapparizione di antiche indicazioni raffiguranti come linea di forza interna al magma informale, e perciò con libertà assoluta di declinazione dei vocaboli, con apertura totale alla vita. Una struttura nasce insieme al «verde» che le concreta, che la nutre dal di dentro, che la dilata. E' per questo che la figurazione informale di Repetto assume spesso la forma d'un propagarsi su un vuoto, su una sorta di sospensione di spazio indefinito. Il nascerne del suo dipinto segue un ritmo naturale, ma premendo dall'interno, quasi per partenogenesi, assume il ritmo d'una creazione modesta ma di lunga risonanza. Una prateria, una pianta, una forma animale si accampano al nostro occhio dilatandosi un po' ossessivamente, inclinandosi o segretamente traboccando dagli argini che non furon concepiti come ripari, ma come direzioni di flusso. Repetto vigila assiduamente sul suo rapporto col mondo, perché sa quanto è facile dichiararlo futilmente; sa quanto è impegnativo battersi ancora per la pittura, e non nasconde il capo sotto l'ala come troppi e poco sopportabili «bravi» o faciloni del pennello. Ma sa che nella pittura è una salvaguardia autentica d'una proposta libera, sa che ancora per il suo tramite la trasmissione del messaggio umano è più certa e significativa.

Quanto a coloro che, schiavi di balorde applicazioni sottomarxiste sulla mercificazione dell'opera d'arte, lasciano l'opera per darsi ai comportamenti, Repetto li conosce, li vede, ma necessariamente non li cura. Repetto sa che l'opera è la garanzia del messaggio, e che il messaggio è necessario. Egli ha lottato a lungo, e lotta ancora, entro le quattro mura della sua stanza; lotta perché l'uomo mediti, perché non sia chiuso al variare dei sentimenti, perché abbia coraggio. La sua stanza sembra un riparo così modesto, così fragile; ma è la sede per ora non distruttibile d'una lotta intorno al momento prepolitico dell'uomo; che è, per il futuro, ancora la più profonda indicazione politica che io conosca.

## ELVIRA CASSA SALVI

«Il Giornale di Brescia», Brescia, 1 dicembre 1971.

Alla crudeltà del mondo il poeta risponde cercando rifugio nel silenzio, nella solitudine, nella interiore libertà del sogno. I primi furono i romantici, proprio agli inizi del diciannovesimo secolo, cioè dell'età borghese, quando la violenza cinica, la crudeltà del vivere «diurno» e quotidiano rivelò ai poeti la materna accoglienza della «notte», del silenzio, della solitudine. Per questa via si incamminarono da allora, ad ogni generazione, schiere di miti testimoni dell'ingiustizia, della durezza spietata che l'ordine delle cose stabilite riversa sui più deboli, sugli inermi, sulle anime più dolci e «belle».

Nel loro canto soave prevalgono, s'intende, le note del congedo, del distacco e quindi della melanconia. Il mondo e la chiassosa, vivace famiglia degli uomini, la contesa dei loro affari e delle loro credenze non è cosa tuttavia da cui ci si possa separare senza dolore e senza cocente nostalgia. Il regno interiore dei ricordi e dei sogni, delle fantasie e delle ombre è sempre e soltanto un dolente rifugio, un riparo, una compensazione: non è il bene che si inseguiva, è solo l'immagine irreali, impalpabile di quel bene. Alla gioia di goderne s'intreccia inseparabile, il tormento per la solitudine e per il senso di estraniamento, di separazione che in essa si rivela.

Alla radice di questo dolce e umbratile canto dell'anima silenziosa e solitaria, sta l'esilio dal mondo, dalla «città», dalla polis; sta la rinuncia costretta e sofferta al contatto e allo scambio con gli altri uomini. Non è prepolitica la poesia del pittore romantico – per riprendere i termini della bella, commossa presentazione di Arcangeli alla pittura di Repetto – è se mai inconscia nostalgia della «politica», cioè dell'arte di vivere nella «città», con gli altri uomini; testimonianza dolorosa di un conflitto profondo con la polis, con la realtà esterna, pubblica, diurna del proprio tempo.

A quattro anni dal primo incontro bresciano, Tino Repetto si ripresenta ora nella risorta «Galleria Picelli» in via Bulloni, con opere tutte segnate dall'impronta di una sensibilità vibrante e preziosa, di un gusto esigente e sottile, essenzialmente romantico.

Il giovane artista genovese dipinge o per lo meno attinge en plein air questi suoi paesaggi; ma per lento, paziente processo di decantazione l'immagine naturalistica si fa orma, ricordo, figura mentale. Questa «ascesi» non è dunque un esercizio formale elaborato a freddo, a tavolino, per effetto di un'alchimia intellettuale. I luminosi, evanescenti quadri di Repetto offrono una proiezione del dato naturalistico attraverso il filtro di una geometria tutta calcolata sui ritmi delle ripercussioni interiori. Quasi un cogliere nella retina il volto di un luogo o di una creatura e poi contemplanne la trama da dentro, nella trasparenza di una luce che viene dal sentimento.

Figurazione informale l'ha definita Arcangeli, proprio perché strenuamente affacciata sull'«informe», sul pozzo senza fondo del soggettivo. Repetto eccelle nell'equilibrio virtuosistico del tradurre emotivamente l'immagine ai limiti della dissoluzione, al modo di un Fasce, anche di un Tavernari se è lecito l'accostamento. I suoi paesaggi sono fremiti, pulsazioni, brividi segreti suscitati dal rispecchiarsi della visione naturalistica nel microcosmo della coscienza più riposta. Sono l'estremo sfrangiarsi degli «stati d'animo», registrati e insieme controllati da una vigile attenzione. Il loro miraggio crepuscolare si libra nello spazio sulla esilissima lama tra realtà e nulla; li regge come ultima, estrema speranza la raffinatezza di una pittura tutta conquistata sulla corrente rapinosa dell'ininformel.

GIANNI CAVAZZINI

«La Gazzetta di Parma», Parma, 23 febbraio 1973.

La pittura di Tino Repetto richiede un lungo tempo di colloquio; è una pittura che non offre allo spettatore una gamma di turgide emozioni o di aspri stilemi di denuncia, manca cioè di qualsiasi aggancio di superficie. E questo costituisce già, occorre dirlo subito, un sotterraneo e istigante valore. Il panorama dell'arte contemporanea appare diviso, ormai da qualche tempo, in due campi ostili e contrapposti: i cultori della forma e i fautori dell'impegno. La diatriba ha assunto toni accesi nell'immediato dopoguerra (basti ricordare il violento dissidio fra i cosiddetti figurativi e astratti) e si ripresenta ora con qualche variazione d'involucro ma con immutato spirito di intolleranza.

La posizione di un artista come Repetto è quindi fra le più difficili, in quanto si delinea sulla traccia di un severo impegno estetico e morale. La sua ricerca procede per vie interne, con una continua messa in gioco della sensibilità e della coscienza, verso il traguardo di una verità poetica che, appunto in quanto tale, è innovatrice e rivoluzionaria. L'immagine, cioè è sostanza e specchio della profonda meditazione che il pittore conduce intorno al nucleo segreto della vita. «L'opera di Repetto – come rileva Roberto Tassi nella presentazione al catalogo della mostra alla galleria Correggio – è un'avventura nel campo dello spirituale». E il segno primo di questa spiritualità è nel rifiuto di ogni convenzione nella forma e nel contenuto: l'accordo formale scaturisce dalle inesauribili vibrazioni della scoperta, il tessuto ideologico si compone nel costante esercizio di una ferma coscienza dell'esistere.

Il discorso di Tino Repetto si svela quindi sulla traccia di impercettibili tensioni, suggerite da un segno o da una luce, decantate nella struttura e nel colore. La prospettiva linguistica di questa ricerca sembra essere l'«armonica opposizione di elementi» che Goethe poneva al limite del suo pensiero estetico. Una visione che coinvolge l'intimità più segreta dell'uomo.



## MARISA VESCOVO

### Tino Repetto, catalogo mostra, Sala comunale d'arte contemporanea, Alessandria, maggio 1975.

La cifra più stimolante e matura che accomuna alcuni giovani artisti d'oggi, non è la facile tendenza ai viaggi nei meandri del mistero, ma la coscienza del limite del proprio fare e, nello stesso tempo, il bisogno individuale di non mortificare la carica immaginativa e il conseguente spazio della comunicazione, intesa come previsione, come testimonianza e come proposta dialettica.

Se alcuni non vanno clamorosamente sbandierando alibi per il proprio lavoro, definizioni aprioristiche, profezie a buon mercato, se rifiutano la tranquillità tauturgica degli ordini compositivi chiusi, dipende dal fatto che si intende usare altri mezzi per affondare le unghie e la sensibilità in un nuovo caos, per estrarne «segni» non mistificati e di valenza ancora umana. Tino Repetto – dall'interno di quell'area di ricerca arcangeliana che ha delineato storicamente una situazione di neo-naturalismo inteso come elemento da sempre coagulante delle linfe culturali in un logos profondamente padano – tenta una paziente operazione di recupero delle possibilità totalizzanti della memoria, che poi vengono sovrapposte alle maglie fitte di una texture luministico-cromatica penetrante nei più segreti strati della materia alla ricerca di una organicità vissuta tutta «dentro» le fibre delle cose.

Arriva Repetto a toccare l'acme di intensità creativa nel faticato processo col quale la composizione giunge a proporsi come visione. Offrendo una «diversa» misura di lettura del reale, Repetto vuole anche segnare un ritorno verso una «pittura» d'essenza, che diventi riflessione sul «fare», scrittura di un percorso di pensiero, senza peraltro ritrarsi davanti alla lusinga «poetica» o «critica». Il momento della conoscenza non è inteso quindi come qualcosa di statico o di meramente contemplativo, ma come pressione costante su quei legami che ci congiungono all'esistenza, sui modi con cui le andiamo incontro per recepirla. Quella di Repetto è una pittura che va in cerca di sé stessa, che scava in sé stessa per rappresentare sé stessa, non inseguendo utopici sogni d'avanguardia, ma semplicemente le ragioni di una solitudine profonda che non sa e non vuole proiettarsi nel grembo della speranza, ma vuole invece trovare i mezzi più diretti per rivelarci le contraddizioni cui va incontro ogni verifica, sia artistica che ideologica, quando essa stessa è l'oggetto della propria crisi. Le tele sollecitate in ogni centimetro da una sensibilità accuminata appaiono, anche per riflesso di una speculazione sottile sui principi della pittura d'azione, formicolare di particelle infinitesimali non di materia ma di luce, come estensioni di un antico tracciato musicale che per la sua estrema povertà rimanda ad un significato trascendente se pur all'interno di uno spazio concreto, l'unico possibile, nel quale le cose non possono essere illusioni, così come non lo

sono sulle tele graffite di Wols o di Tapiès. Il quadro diventa il supporto primario in cui si dà forma un pulviscolo molecolare che si muta di volta in volta in una ambigua ragnatela in perenne animazione, che sembra registrare impulsi psichici sotto lo stimolo dell'emozione, mettendo a segno, in seguito, un percorso di accadimenti nel tempo che si ancasellano nell'ambito di una storicità «vissuta» sul filo degli eventi quotidiani. La superficie cromatica – che diventa il luogo in cui la luce anziché lambire un fondo timbrato da una parca gamma di colore usurato, penetra nel profondo delle connessioni della tela, nelle cavità brulicanti di ombre minime, per generare ermetiche improvvisazioni – si gremisce di ramificazioni secondo i percorsi di un pensiero che si perde nei labirinti tracciati come richiamo esistenziale, o segno di vita nascente, affidato alla trasmissione automatica dell'inconscio.

Repetto mortifica così implacabilmente la possibile enfasi dei riferimenti naturalistici che vibrano smarriti nella luce e nell'ombra, per recuperare la sospensione di un gesto che si ferma prima di annullarsi nella materia. Lo spazio risulta così aperto a tutti i ritorni dell'imprevedibile. Certe tele, ultime propaggini di un rinfatto, ascetico, e insieme padano, postinformel, sembrano infatti avvolte da un velario trasparente che assorbe l'apparenza delle cose facendole arretrare in una profondità che si assimila a quella dell'inconscio, del caos generante. I totem della memoria si accavallano in una bergsoniana simultaneità o «durata», che è durata del presente e anche del futuro, identità di ricordo e di attesa, in uno spazio che è soprattutto spazio di esistenza tout court. La temporalizzazione di un'immagine da riconoscere – immagine-apparizione che si forma per crescita di un nucleo segreto che registra le reazioni cromatiche dall'interno verso l'esterno – è intesa dall'artista come bisogno di fissare il divenire della luce quale elemento di conversione e di rilancio di un'intensità qualitativa che va oltre le corrosioni del tempo e le paure della morte.

Repetto tende a riportare sulla tela delle «presenze» che sono la proiezione del suo «io», così come iscrive sulla superficie di colore sequenze di pause, aneliti, alterne vicende di «ritmi», costanti ma discontinui, in un succedersi iterato, ma ineguale, che si identifica alle quotidiane resistenze della sua coscienza alla vicenda del vivere. Il continuo del gesto diventa così una presenza immediata da registrare. E tutta la pittura di Repetto è fatta di presenze.

In un gruppo di ultimi lavori, dove lo spazio si distende in una misurabile prospettiva parallela, ritroviamo la necessità espressiva di trascrivere un «segno» quasi cabalistico, fintamente frettoloso, prelinguistico, nostalgico di un gesto infantile che intende difendere gelosamente il suo segreto. Apparentemente si potrebbe parlare di poetica informale del «muro» come ricerca di un frammento del reale (e qui ci riferiamo al Sartre dell'Essere e il Nulla), del relitto, del «brut», ma in questi quadri il muro si pone solo come «testimone» di quei martirii che ha subito la natura, la città, l'uomo, come libro aperto per i gesti d'amore e di angoscia, segnati per sempre da ignote e misteriose parole. Nascendo improvviso da forme

libere il gesto del segnare diventa scansione, traiettoria, impulso che si incontra con l'idea, segno disegnato o scritto che non consente abbassamenti di tensione. All'armonia tenue dei fondi blu di muffe, bianchi di luce, o rosa stinti di antiche pietre – suggestioni da affresco romanico lavato dal tempo e lasciato alla sua «nuda densità» – troviamo una traccia di gesso che sembra voler sostituire il pennello nel compito di graffiare la materia calcinosa, su cui rimangono, come pagine di confessioni consumate dal tempo, impronte ambiguamente reversibili di vita e di morte fissate in un medium visualmente tattile. Il percorso del segno, a differenza che per l'Informale, si pone come nervatura logica del narrare, che avviene sul piano e si realizza nel presente in un rapporto con la realtà e con il fenomeno, con un ordine non viscerale, ma mentale e dialettico. Si avverte una dimensione autentica degli impulsi psichici e dell'evocazione mnemonica che riscatta totalmente la facoltà immaginativa del pensiero che di per sé tenderebbe a distillare essenze e a scrutare l'universo nella «relazionalità mobile ed infinita degli eventi». Rendere leggibili le percezioni che alle origine erano indistinte, le molteplici ed intrecciate vicende del mito che rivengono da una zona esistenziale, dell'inconscio collettivo e individuale, lo scattare improvviso del segno, lacerante come una protesta su un intonaco solcato da una bava di lumaca, fermare il silenzio che è in noi come filamenti ondulati del ricordo, diventa il momento alto e dirompente in un'iconografia originariamente assunta dal quotidiano, dall'indistinto, portata alla chiarezza comunicativa dal lavoro vigile dell'intelligenza. Lo strumento maieutico di una simile apertura diventa il gesto pacato o aspro che a guizzi o a scansioni regolari rivela le segrete linee di forza delle cose e i tramiti che le legano, con mille fili, a tutto lo spazio circostante.

Prende lentamente corpo un nuovo paesaggio, una nuova geografia fatta di suggestioni molecolari, polvere e cenere, recupero integrale del vissuto, che si infiltrano in una materia sottile su cui sembrano trasciversi automaticamente i segni itinerati di una quotidianità empirica. Appena lo sguardo si ferma sulla tela emergono immagini di una natura che nasce lì, un gremirsi di luci, un tendersi di riflessi, un aprirsi di pause larghe in un colore tenero e antico che non esita a rivelare il gioco dell'ombra, della luminosità, del tono, eredità e qualità di una tradizione tutta ligure-padana. All'interno di tutto questo la natura è evidentemente un riferimento importante, ma nei termini di una ri-scrittura sintetica. La «pittura» rimane invece sempre la protagonista assoluta di una ricerca lenta, che a partire da una soggettività in crisi intende conquistare un'oggettività linguistica, morfologica, e soprattutto psichica, nel solco di quella cultura che porta verso l'elezione storico-esistenziale dell'autobiografismo espressivo.

GERMANO BERINGHELI

## La calvinistica angoscia di Tino Repetto, «Il Lavoro Nuovo», Genova, 17 febbraio 1976.

L'art room (Salita S. Caterina 8) riapre a stagione inoltrata, in un inverno pieno di incontri con la pittura e in un momento in cui tutti i segreti della tela, del colore e della luce traboccano di lavoro autoconoscitivo, di calvinistica angoscia dei fenomeni.

La situazione generale volge vieppiù a proposizioni intrigate dal culto del concetto e da quello dei materiali, la tecnica raggiunge i fastigi della estrema raffinatezza strutturale mentre la dialettica si muove sull'ambiguo filo della percezione e delle interpretazioni «culturali».

A un dipresso vicinissimo, intanto, tela colore e luce pongono sotto la mobilità dello sguardo ancora un offerta di quadro come supporto analogico o metaforico per una pittura in grado di trarre la ragione profonda che la ispira dall'interrogazione dell'essere. Quella di Tino Repetto – d'un artista che non recupera pittura ma che continua a proporcela come registrazione d'un rigoroso nesso tra immagine e vita – ci appare l'emblema inquietante d'una intelligenza che penetra l'emozione precisa per cavarne, scorporandoli dal naturalismo, le filacce dei sentimenti superstiti e le ricorrenti suggestioni testimoniali di un modo di essere coinvolti dalla dimensione esistenziale.

Marisa Vescovo ha sottolineato questa esistenza di Repetto come riconoscibile impasto di presenze, di impronte intrecciate nella densità pittorica fatta specchio della nostra storia sconvolta. Gianfranco Bruno affaccia, nella presentazione della mostra, quel di più che fa di una ipotesi di lettura la chiave effettiva per una maggior comprensione invitandoci ad andare verso e oltre le interpretazioni fenomeniche captabili per gli umani sensi. Non a caso richiama in causa le meditazioni autonegazionali di Rothko, la riduzione dell'americano che puntava all'espressione non di sé ma del suo non – io.

Non rifiuto questa interpretazione della pittura di Repetto che per altro leggo come sopravvivenza d'una cartina di tornasole che mi richiama al dilemma tra visione interiore e costruzione mentale.

Anche perché l'esistenzialismo filtrato dall'intimo fuoco di certe sgranature cromatiche della sua pittura, che vivifica di parvenze incombenti e ansiose un'emblematica figurazione ideativa dell'inconscio, a me pare calata in una filosofia e nutrita d'una visione di vita che sta più vicina a Kierkegaard piuttosto che a Sartre. Di doloroso incantesimo «che tende a inabissarsi nei recessi dell'uomo interiore» piuttosto che volgersi al nientificante brulicamento infernale di Sartre.

## GIUSEPPE CURONICI

### Le forze segrete di Tino Repetto, « Corriere del Ticino », Lugano, 8 marzo 1977.

La Galleria Mosaico di Chiasso, coerente con le sue linee programmatiche, espone opere recenti di Tino Repetto. La mostra è presentata, sull'opuscolo-catalogo, da testi di Francesco Arcangeli e Gianfranco Bruno.

Parlando in termini molto riassuntivi, la pittura di Repetto può essere compresa nella produzione «dopo l'informale». Ma indipendentemente da eventuali etichette, il fatto primario è la sensibilità dell'istinto pittorico. Colore come colore, luce come luce, sono inventati per intuizione, per un bisogno profondo e sottile. Se ne potrebbe parlare in termini musicali: immaginiamo l'equivalente visivo di accordi ampi, che si svolgono con movimento tranquillo e sicuro fra il mezzopiano e il mezzoforte, con qualche improvviso scatto patetico e nervoso. Il colore denso e luminoso assume l'aspetto di larghe nuvole, o distese di «campi», di dimensioni piuttosto vaste. Tre o quattro, al limite anche solo due, bastano a vivificare tutta la superficie del dipinto.

Dietro gli aspetti puramente ottici e sensitivi, agiscono altri fattori. Essi si manifestano dapprima in un particolare equilibrio delle proporzioni, un ordine complessivo in cui le parti si contrappongono dinamicamente. Sotto l'apparenza calma e tranquilla, troviamo tensioni e contrapposizioni, come forze naturali o mentali o emotive, che ora si scontrano e ora si assediano, si accoppiano, si scrutano o si sorvegliano. Quasi personaggi globali, difficili da delimitare, ma molto attivi e presenti. Per esempio, due porpore verso cui dilaga un verde marrone, o due gialli chiarissimi attorno a un verde che si allontana verso l'alto. La pretesa di definire uno schema geometrico, che permetta di riassumere in poche parole le configurazioni delle masse, delle strutture e delle opposizioni, tutto sommato riesce a ben poco. Infatti, la lingua italiana scritta e parlata possiede pochi nomi di poche forme geometriche elementari, che indicano pochi ritmi semplificati. Nella pittura di Repetto le cose vanno diversamente. Ciascuno di quei «campi» primordiali sconfini, oppure addirittura sfuma nel suo opposto. Domanda: a che cosa assomiglia tutto ciò?

Osserviamo che cosa avviene all'interno di ciascun campo di colore. Repetto usa tecniche miste: tempera, olio, matite, ecc. La massa d'insieme è sottoposta a un incessante movimento interno: contrapposizioni, sfumature e trapassi, si ripresentano anche a livello microscopico, pennellata su pennellata, traccia su traccia in un tessuto di linee lunghe e nervose o masse minime che si susseguono. Il lavoro creativo vero e proprio si realizza a questo livello: la pittura racconta una storia di fini intrecci e segni che si fondono e si distaccano l'uno dall'altro. Di nuovo ci domandiamo: a che cosa assomiglia tutto ciò?

Consideriamo come è inteso lo spazio. Predomina l'estensione in superficie, orizzontale / verticale. Tuttavia sembra che si potrebbe, talvolta, proseguire oltre i limiti del quadro, come se questa vita di segni-colore-luce potesse provenire da un misterioso «al di fuori». Stabilito questo, siamo pronti a riconoscere anche gli effetti di terza dimensione, ossia in profondità. Tali distanze non sono molto grandi. Ma ce n'è dappertutto, suggerite ogni volta da ciascuno di quei segni che si staccano in avanti rispetto agli altri (a causa del diverso grado di luminosità e di nettezza del disegno). Da un fondo denso e quasi impenetrabile, suggestivo, emanano rapide superfici mobili e ondulate, o lembi, od «oggetti» o tracce, linee, vibrazioni che sempre più si individuano e vivono di vita propria nello spazio. A che cosa assomiglia tutto questo, questa unione di delicatezza ed energia, di oscura origine e chiaro sviluppo?

Possiamo proporre una risposta plausibile, procedendo per gradi. Il punto di partenza è l'immagine della natura: corpo umano, campagna, ecc... Al secondo livello, il riferimento diretto con la natura si attenua, rimangono accenni e frammenti, immersi in un'espressione di emozioni e contenuti psichici: fantasia, memoria, sentimento. A un ulteriore livello, il paesaggio che appare sui dipinti di Repetto non è più una veduta di natura, ma un vero e proprio paesaggio psicologico, emotivo, ciò che uno singolarmente come individuo sente dentro di sé. Una linea che si stacca dal fondo è il corrispondente immediato, è l'angolo (un matematico spericolato oserebbe dire: è l'isomorfo) di un pensiero che affiora dal fondo dell'anima, è un'intenzione o una preoccupazione, è la continuità dello slancio vitale, tenero e temerario come un preciso germoglio che ora si aggomitola e ora si sgomitola. Infine, e siamo forse giunti all'ultima fase, anche la sensibilità dell'individuo è superata, oltre i limiti dell'individualismo arriviamo ad aprirci agli altri. In altre parole: tutto ciò che riguarda l'uomo si presenta dapprima come esperienza individuale. Ma non basta. Alla base, alle radici di questo singolo avvenimento personale e individuale, esiste una profonda eguaglianza, una fondamentale continuità con gli altri.

Allora (nonostante tutto e a dispetto di tutto) fratellanza, comprensione e convivenza sociale non sono una convenzione il frutto di una costruzione illusoria e artificiosa, da togliere e mettere, bensì una caratteristica essenziale della sostanza umana: ogni gesto o emozione di uomo, laggiù in fondo ha rapporti vitali con i gesti e le emozioni dei propri simili, senza confine alcuno. Se questo è vero, adesso sappiamo che cosa rispondere alle domande iniziali: «a che cosa assomiglia questo modo di dipingere?». Assomiglia alla vita interiore dell'uomo; dagli istinti terrestri fino al pensiero e alla vita emotiva e morale. E aggiungiamo: un'interiorità non chiusa nell'individuo, ma identificabile negli altri. Repetto è passato vicino all'intimismo, ma non se ne è lasciato dirottare.

Possiamo tentare di completare le risposte, cercando di specificare quali siano alcuni dei principali contenuti di pensiero ed emozione manifestati da questa in-

teriorità che si rende visibile nella pittura di Repetto. Eccone alcuni aspetti: slancio, desiderio di conoscere, finezza nell'autoanalisi, consapevolezza dell'unione dell'uomo con la natura, differenza tra uomo e natura, disunione individuale e unione essenziale tra uomo e uomo; senso della vastità dello spazio e della vita; inserimento dell'uomo nelle ansie del suo tempo e nei conflitti storici, anche senza fotografare i fatti di cronaca; irritabilità nervosa e biologica; dolcezza, attenzione e tenerezza.

## GIANFRANCO BRUNO

### Galleria Correggio, 1978

Sono passati alcuni anni da quando Francesco Arcangeli riconoscendo la qualità profondamente mentale della pittura di Repetto, rilevava come essa nascesse da una facoltà tutta personale della mente di «selezionare ogni cosa, di inquisire sugli andamenti e sulle decisioni», tanto che la raggiunta padronanza d'una materia di prevalente matrice emozionale poteva venire configurando una sorta di «nuova oggettività» pur tuttavia «impregnata d'una vicenda irremediabilmente individua». Trovo ancor oggi insostituibili le parole di Arcangeli a delineare esattamente l'area in cui la pittura di Repetto si muove e le ragioni per le quali il suo lavoro si differenzia in modo apparentemente minimo, in realtà assolutamente decisivo, dalle stanche e inattuali prosecuzioni dell'esperienza informale. Mi ritorna puntuale il ricordo dei primi quadri visti dell'artista, e come immediato fosse per me quel riferimento al lavoro di Rothko che poi ho ripreso in uno scritto recente. Un riferimento che valeva ben più di una semplice collocazione culturale, dal momento che Rothko mi rappresentava uno dei massimi fuochi di insuperabile tensione, lo sforzo estremo di un'arte appunto irriducibilmente individua, di sublimare mentalmente l'emozione e darsi in forma lucida e oggettiva. Se parlo in termini così apertamente personali del mio incontro con la pittura di Repetto, è perché essa stessa non invoca una decifrazione in nome di contenuti di attualità corrente, perché essa anzi si ritira nel silenzio d'una storia non detta nella flagranza dei nostri drammi collettivi: una storia affondata nella solitudine individuale di chi questi drammi vive, e che in ogni caso non può essere esplicitata sulla loro risonanza e neanche sulla loro fenomenologia sociale. Ricordo nuovamente il forte impatto con la pittura di Rothko: quell'alone disseccato di pittura connesso a una presenza coinvolgente e irriducibile, come il pulsare di una vita folta di respiri ma arretrata al fondo di una remota lontananza. La pittura di Repetto entra in quella zona dove la parola perde senso di fronte ai movimenti di una vita interiore che procede alla ricerca del suo senso nella spoliazione delle cose. Già Arcangeli notava la riapparizione di antiche indicazioni figuranti al fondo dell'immagine, ed era il carattere peculiare di questa pittura, d'andar oltre il magma informale denso d'emotività verso le traccie d'un'esistenza rattratta sulla misura minima del proprio significare una sintonia non occasionale con i segni di un antico riconoscimento, con la logica di quegli «argini» posti dall'uomo da sempre al fluire inarrestabile del tempo e delle cose.

Tutto può essere detto su questa pittura, ma niente toccherà veramente l'essenzialità di quei segni che sono «direzioni di flusso», orientamenti nel mondo, e non pretendono di farsi discorso, ma possono essere riconosciuti solo se si



accetti a nostra volta di scendere in noi stessi e nelle cose, e di guardare come se mai nessuno ci avesse raccontato il mondo e come se nulla ne sapessimo. Proprio questa ricerca di essenzialità spiega l'estrema specificità del linguaggio dell'artista, l'essere la sua immagine assolutamente pittura e a un limite in cui la spoliatura operata sulla vita viene a far tutt'uno con una dolorosa spoliatura di pittura. Gli aloni disseccati e lo sfrangersi esausto delle zone di colore sono ancora le scorie consumate di una esistenza che brucia suo malgrado. Certo una riduzione tanto radicale presuppone una totale emozione per la vita: e non sempre l'immagine consuma sino in fondo il calore del primo schermo d'emozione. Per questo certe pitture di Repetto possono mantenere un legame trasparente con l'approccio sensitivo sulle cose, il suo segno estenuarsi in abbandoni al rigoglio degli andamenti naturali. Ma nel complesso dell'opera prevale quell'attitudine mentale che nel procedere a una rigorosa selezione riduttiva degli impulsi e dei percorsi rivela il suo carattere drammatico, di autolimitazione di fronte agli abbandoni troppo consueti all'odierna pittura di origine informale.

Prima, quando ho parlato della pittura di Rothko, non l'ho fatto per cercare un referente illustre a un'esperienza tanto autentica quanto sofferta e consapevole dei propri limiti. Mi sembra però che rendere testimonianza d'adesione a una pittura che si defila per il suo stesso rigore e per la sua stessa fedeltà allo specifico, sia quanto resti da fare quando quotidianamente venga invocato il nostro impegno in dimensioni che snaturano la nostra specificità e lo stesso necessario esercizio della riflessione. Ricordare Rothko voleva significare questo: che Rothko è un riferimento essenziale per quel momento «prepolitico», che per quanto attiene l'arte appare ancora, cito intenzionalmente Arcangeli, «la più profonda indicazione oolitica che io conosca»

## VITTORIO FAGONE

### Dopo l'informale: il caso Repetto, in *Il Tempo e le Arti*, R.S.I., Lugano, 10 e 11 maggio 1981.

Ricordo come nella metà degli anni 60 alla Galleria del Milione Arcangeli presentava una mostra di Repetto e questo gli consentiva di mettere a fuoco ancora una volta quelle sue analisi di un clima particolare della pittura padana, di un clima in cui gioca l'esistente a confronto con la fattualità in cui non è negato il movimento della creazione pittorica rispetto alla vibrazione della superficie dipinta. Sappiamo che su questo piano di sensibilità Arcangeli era sempre molto attento e molto lucido nel cogliere delle vibrazioni di quanto assumesse dimensione significativa. Repetto allora e diciamo ancora oggi si interroga come pittore su minimi dati visivi che vengono eccitati in una visione che ha le suggestioni del clima naturale ma le tensioni del gioco mentale. Un gioco di equilibri che è di tutta la grande pittura che viene dopo la stagione dell'informale. Diciamo che è molto attento alla frequenza del segno e questo lo si nota sempre nei suoi quadri. Diciamo che insegue, con una ostinazione e una costanza che ne fanno una figura singolare di artista, un'immagine non ridondante, un'immagine non effusa, ma un'immagine di forte concentrazione visiva.

Diciamo ancora, alla fine, che egli cerca una definizione formale e da qui l'uscita dall'informale (anche la sua partenza) una definizione formale che ha delle determinazioni non accidentali, non esterne, ma che è sui fuochi interiori della pittura così come viene eccitata. Questo gioco difficile impegna l'artista in un percorso che può avere solo poche concessioni ai dati esteriori, ai sommovimenti, alle sollecitazioni della cronaca, del mercato. E' un percorso rischioso. Repetto è un artista isolato, un artista che esce e sente la lezione dell'informale, che porta avanti la propria giornata di artista in un orizzonte difficile, nel quale cammina solo o con rarissimi compagni, e su questi artisti, viandanti solitari, noi tutti siamo invitati a misurarli nella distanza, perché nella distanza il loro lavoro non sbiadisce ma può acquistare consistenza.

Mi sembra che un ultimo convegno di critici che si è svolto in Spagna all'inizio dell'81 richiamava a una necessità di rapportare nel lavoro dell'artista estetica ad etica. Cioè senza etica sarà difficile una considerazione estetica del lavoro dell'artista. Un artista come Repetto che sfugge il gioco veloce delle mode e che si impegna dentro la costanza delle sue scoperte, della sua visione, ora nel naturale, ora nel puro gioco cromatico, nella pura invenzione mentale della pittura, ci obbliga a una lettura diversa del lavoro dell'artista. Esistono artisti che lavorano nella cronaca, nei tempi brevi, che affrontano questa corta distanza. Ed esistono artisti che cercano la lunga distanza, i tempi lunghi,

l'azzardo dei tempi lunghi. Repetto è chiaramente uno di questi ultimi. Egli ci aspetta al traguardo di molti anni, con la storia di molti anni di lavoro. Dietro qualcuna delle sue pitture noi possiamo ancora oggi scoprire come una realtà della pittura abbia attualità, densità, temporalità, al di là delle congiunture, delle opportunità, dei mutamenti improvvisi e, diciamo anche spesso, indotti.

## CLAUDIO NEMBRINI

La pittura come ricerca di assoluto, catalogo mostra dipinti e pastelli 1982-1983, Galleria Bambaia, Busto Arsizio, marzo 1984.

Risale ad una decina di anni fa il mio primo incontro con la pittura di Tino Repetto. Fu in occasione di una collettiva a Monza dedicata ad «Aspetti dell'informale in Lombardia». Mi colpirono i suoi quadri che informali non erano, o lo erano meno di quelli dei suoi compagni di strada. Più li osservavo più mi emozionavano: tornavo ad osservarli e sentivo che l'emozione era qualcosa di diverso da un momentaneo sussulto, pur vero intenso, ma di breve durata, come spesso accade. Avevano ad un tempo la freschezza e l'incanto dell'universo incontaminato di un ragazzo; la sapienza e l'intelligenza formale di una personalità d'eccezione, nel pieno della maturità. Erano informali quel tanto che bruciavano l'immagine, l'icona, la mimesi diretta dell'uomo. Ma dell'uomo portavano inconfondibilmente i segni, a cominciare da quelli del loro autore, che non conoscevo. A lungo l'ho immaginato simile a loro: cristallino, sottile, difficile; scontroso e fascinoso. E a lungo ho premurosamente evitato di conoscerlo. Temevo che questo rapporto misterioso tra l'opera e l'uomo fosse una fisima mia e potesse mancare. Solo quando, anni dopo, quasi per caso, lo incontrai, non ebbi alcun dubbio: assomigliava ai suoi quadri. Ma quella somiglianza era tutta interiore, tutta legata alle zone del profondo: più spirituale che fisica, anche se poi la prima ne riverberava l'essenza all'altra. Questo rapporto tra l'opera e l'uomo non accadeva per caso, per una fortunata quanto fortuita coincidenza. Le radici dell'arte di Repetto, della sua inconsueta originalità vanno cercate anzitutto nell'autenticità dell'uomo: nella sua capacità di mantenere intatto negli anni il fuoco sacro della verità. Una verità poetica, inossidabile nel suo caso, perché protetta dalle mille insidie al di sopra di ogni altra cosa. Una verità sbocciata da un primordiale incontro con la natura, col suo segreto pulsare, tenuta ferma anche quando, la natura, e l'emozione che scatena, hanno registrato la trasformazione cui la moderna condizione umana propende: da un piano naturale a un territorio mentale. Nei molti anni di lavoro che lo dividono da quelle giovanili esperienze, Repetto ha mantenuto inalterata, al più alto grado di tensione, quella condizione primigenia. Lo ha fatto anche quando la cultura acquisita e la crescita intellettuale lo hanno portato a una distanza massima dalla partenza naturalistica, e l'artista, nel chiuso del suo studio metropolitano, ha reinventato un proprio universo mentale: un universo ricco di fremiti e di sussulti, di misteriosi palpiti poetici, tutti affidati alla pittura.

Repetto ha saputo trovare il difficile equilibrio tra la progettualità intellettuale e la libera invenzione poetica di cui la grande arte moderna si nutre, e che storica-

mente discende dall'incontro tra l'esplosione romantica e la tradizione classica. In termini attuali, all'irruenza «soggettiva» di matrice informale, rifiutata negli anni sessanta e settanta dalle neoavanguardie, e ripresa in modi selvaggi dalla recente transavanguardia, egli ha saputo accostare una misura «oggettiva», di razionalità interiore, che con la prima dialogasse, modulandone e prolungandone la durata emotiva. Anziché sconfinare nella progettualità ideologica della fredda astrazione razionale, o, in direzione opposta, nelle paludi del soggettivismo di maniera di radice neoimpressionista, Repetto ha offerto forse il più delicato e poetico incontro tra emozione e ragione che abbia espresso fin qui la sua generazione nell'area di cultura italiana.

Questo delicato e sofferto equilibrio, che discende anche da una coerente «visione del mondo», che accompagna l'intera sua vicenda, gli ha evitato cadute e discontinuità grandi, ma anche, in direzione opposta, livellamenti, pur alti, ma di sostanziale, fredda professionalità. L'opera di Repetto sottende una costruzione precisa e specifica, un'architettura della forma, ottenuta col colore, e anche, benché raramente appaia, col disegno. Nulla, nella fase esecutiva è lasciato al caso. Ma ciò che avviene prima, appena prima che il controllo mentale sorvegli la resa definitiva, tocca le più segrete e inesplorate zone del profondo, dove la psiche palpita e il mistero incombe.

La mano dell'artista cattura segni e segnali di questo alfabeto sommerso e li trasforma: li rende riconoscibili. Nascono così opere di grande tensione emotiva, contenuta, però, a tratti, e a tratti scoperta. Sublimi paesaggi dell'anima in cui si liberano segmenti e relitti di un universo ancestrale, riconquistato e rigenerato dall'artista. La scintilla per questo segreto e domato incendio interiore nasce da uno stato catartico, in cui il particolare muove verso il totale, l'universale, e tale diventa: universale, cosmico, assoluto. L'arte di Repetto è ricerca di assoluto. Trasce l'accumulazione progressiva delle vicende umane e culturali, procede per linee verticali, nel suo pur lento, silenzioso generarsi; cerca spazi nuovi, di luce nuova, di grandi e sovrumani silenzi, che hanno forse lontane matrici nelle grandi immensità liguri, di mare e d'aria e di brume: e di diafane solitudini che ci sovengono l'eterno.

Nel suo piccolo studio milanese, Repetto, per anni, ha creato il suo nuovo universo, che da questo lontano, di memoria, dipartisse per approdare a una nuova dimensione cosmica in cui l'uomo, lacerato dalla moderna condizione esistenziale, potesse ritrovare la propria integrità spirituale. L'arte di Repetto compie questo itinerario e assolve in modo originale e moderno il compito fondamentale che Francesco Arcangeli prefigurava per la migliore generazione post-morlottiana: riportare dentro a una condizione di civiltà alienata, in modo nuovo, l'eredità del «naturale».

L'isolamento metropolitano dell'artista, nel momento di maggior confusione generale, ha prodotto questa misura alta di segno opposto. La sua pittura, in rap-

porto al nostro tempo, appare così, paradossalmente, anacronistica, «sdatata», nella misura che lo trascende. La sua «inattualità» è la sua modernità. Nel momento del più basso grado collettivo di forza ideale, essa nasce e dura per un'insolita condizione di forza morale. Di qui discendono la sua dolcezza e la sua durezza, i suoi umori, la sua misura a un tempo dionisiaca e apollinea, la sua musicalità, ora sommessamente tragica, ora armoniosamente elegiaca: il suo essere dentro l'umana condizione senza accoglierne le insidie che decretano la mediocrità di troppe esperienze parallele.

L'arte di Repetto attraverso il filtro della sottile resa formale si congiunge alle scelte morali del suo creatore. Di qui la somiglianza. Di qui la sua forza poetica: il perdurare, nel tempo, di quel fuoco sacro che se manca, o se cade, spegne l'opera, formalmente bella fin che si vuole ma muta ed esangue, senza il suo bruciare.

Repetto è il poeta delle cose sottili ma profonde: assolute.

In un tempo così lontano da ogni tensione ideale, la sua arte ne rivendica il primato, l'essenzialità; la necessaria, irripetibile e impopolare verità.

MARCO ZÜBLIN

Repetto, fiamma della vita e della presenza,  
«Corriere del Ticino», 24 aprile 1984.

«Una cosa è certa: un dipinto mi interessa finché riesco ad accendere in esso una specie di fiamma, la fiamma della vita o della presenza, dell'esistenza e della realtà... come se per incanto avessi evocato un calore, un palpito, un respiro così forti da far paura; come se avessi messo in moto un meccanismo pericoloso al fine di creare la vita, senza sapere quando e come»: le famose parole di Dubuffet potrebbero essere assunte a chiave di lettura dell'opera limpida e severa di Tino Repetto, che la galleria Bambaia di Busto Arsizio ospita, con esempi recenti (se si eccettuano alcuni paesaggi, o crinali, della fine degli anni Sessanta; ma per Repetto non si può parlare di «periodi», di fasi, ma di chiarificazione, di approfondimento di un'indagine originaria), fino al 5 maggio. Come nel caso di Renzo Ferrari, al quale sembra legarlo un ideale sodalizio fatto di estrema e quasi maniacale attenzione alla qualità pittorica, di decantazione lentissima dell'evento artistico, di quell'inesausto scrutare e ripercorrere la tela per deporvi sempre nuovi frammenti di sé, ogni esposizione di quest'altro milanese d'adozione (è nato a Genova nel 1929) è avvenimento raro e, per questo, sempre atteso.

L'impressione è di un percorso creativo tutto ripiegato su se stesso, di estremo pudore nella costruzione di quelle «atmosferae significanti» che individuano sia la sua omogeneità sia la sua stupenda trasgressione dai moduli dell'Informale. Per Repetto, la pittura è strumento e approdo, accolta di materiali per una presa di coscienza esistenziale e, d'altra parte, trascrizione pittorica di un universo psicologico. Come vedremo però, questa creativa fecondazione tra la pittura come catalizzatore e come sintassi della coscienza individuale, tra un'arte come «occasione» e come registrazione dell'idea, assume in Repetto una fondamentale dimensione comunicativa, proiettando verso gli altri l'intuizione esistenzial-pittorica, fino a farne la cifra della condizione umana o, meglio, di una comune e sotterranea vibrazione dell'anima (in questo senso la citazione di Dubuffet si attaglia a Repetto: «fiamma» è qui da intendersi come esplosione di luce, come chiarificazione).

L'opera parca e rigorosa dell'artista è uno stupendo esempio di un istinto pittorico di grande sensibilità, di una presa di coscienza che riesce a dilatarsi a dismisura oltre l'attimo della folgorazione, fino a farsi ossessione profonda, malattia sottile. Una pittura attenta alla resa atmosferica, certo (e sta qui, se leggiamo Repetto con il polemico filtro dell'esegesi che Dorfles fa dell'Informale, la distanza che separa l'artista da questa esperienza artistica, collocandolo in ambito assolutamente ec-

centrico, di profonda originalità, in vitale collegamento con una certa tradizione «classica» – Monet, Turner, certamente – ma al tempo stesso svincolato da questa, in contesto di sovrana e superba inattualità): ma che, all'interno di questa apparente armonia, lascia intravedere tutta una serie di tensioni di cui è impossibile definire la sintassi. Una pittura che unisce segno e colore in una magica luminescenza, come se oggetti e apparenze si dissolvessero nella vibrazione luminosa (torna qui, ovvio, il problematico rapporto con Turner): tuttavia emergono da questa suggestiva sinfonia luminescente, da quest'atmosfera attonita, di opaca e lattezza luminosa, ritagliate nel continuum cromatico da un gesto fluido e nervoso, alcune presenze, quasi a livello di archetipi formali, di cui sarebbe forse vano indagare il grado di referenzialità – certo la presentificazione segnica di suggestioni naturali, come foglie o petali (quasi cascate di glicini, a volte, ma glicini neri, bruni, purpurei, grigi); oppure linee che evocano la purezza di qualche forma classica, un'ansa di vaso, il profilo spezzato di un oggetto ormai divenuto icona dell'anima –; altrove un reticolo di segni spezzati, dettato interiore di una coscienza in perenne fibrillazione, «sismografo delle idee immediate» (questa definizione classica dell'arte di Licini è altrettanto valida per Repetto).

Quindi, vi è una duplice armonia: da una parte quella, intensa e globale, come se la materia del quadro si ritagliasse in un più ampio, cosmico, contesto psicologico, individuale e collettivo che costituisce l'atmosfera del quadro; dall'altra quella che mette in rapporto questa macroscopica tessitura magica con il più puntuale e segnico intervento, attraverso la quale vengono ad essere continuamente composte, in un ordine superiore che concilia, sfumandoli, i contrari, le contraddizioni tra i diversi ritmi narrativi che si stratificano nell'opera.

E la narratività dell'opera di Repetto sta proprio nel sovrapporsi, organico e pacificato, tra il lento dettato della memoria e del sentimento e quello, vibrante, dell'istinto e della fantasia.

Queste tracce emergenti permettono un ulteriore discorso, che individua i modi di descrizione del paesaggio psicologico di Repetto, discorso del resto sottolineato anche dal prefatore della mostra di Busto Arsizio: «Repetto – scrive Claudio Nembrini – ha saputo trovare il difficile equilibrio tra la progettualità intellettuale e la libera invenzione poetica di cui la grande arte moderna si nutre... all'irruenza «soggettiva» di matrice informale egli ha saputo accostare una misura «oggettiva», di razionalità interiore, che con la prima dialogasse, modulandone e prolungandone la durata emotiva». Cuore e cervello, insomma, decantazione lirica e immediatezza espressiva: in questo «delicato incontro tra emozione e ragione» sta anche molta della tensione comunicativa dell'arte di Repetto, la sua coralità e, con essa, la sua universalità e la sua grandezza. Dalla suprema capacità di autoanalisi fattasi opera, da un pacato e profondo autosvelamento che nutre la vicenda privata



dell'artista, riesce ad emergere con dolce e tenero slancio verso approdi di umanità. «La fiamma della vita o della presenza», che arde nelle opere di Repetto è luce che illumina, non fuoco che arde e distrugge: e più di una volta le sue opere riescono a consegnarci alla nostra propria coscienza, nudi e inermi ma, al tempo stesso, liberi. Come sempre, o almeno nei casi migliori, l'arte non dà nuovi porti al nostro vivere inquieto, ma indaga; non vede altri mondi, vede meglio, cioè riesce a fare della trascrizione dell'esperienza psicologica individuale un vero e proprio discorso sull'assoluto.

ROBERTO TASSI

Catalogo mostra, Galleria La Sanseverina,  
Parma, febbraio 1987.

Di fronte a molte opere tra le più poetiche e le più emozionanti del «moderno», opere cioè che fanno e rappresentano nel modo più completo la «modernità», nasce spesso la domanda, non l'incertezza ma la domanda, di che cosa provochi quella poesia e quell'emozione. Si guarda, si sente profondamente, ci si smarrisce dolcemente, o in modo drammatico, e non se ne capisce la causa. E la critica, disgraziata, che tenta di spiegarla, non fa che confondere e complicare le cose. Si potrà dire, parafrasando la frase di Robert Frost sulla poesia proposta di recente da un amico, che la poesia è ciò che va perso nella traduzione, si potrà dire che il «moderno» è ciò che va perso nella spiegazione? Qualcosa di così sottile, difficile, inesplicabile, delicato e tragico, così fantomatico e, in fine, così spirituale, da non sopportar nessuna cattura, nessun trasferimento in parole. Un «moderno» che attraversa tutto il secolo, che sarà il suo vero volto, a differenziarlo dagli altri passati e futuri.

Un «moderno» che diventa potentemente coagulato, più che mai se stesso, ma più che mai oscuro e misterioso, nell'informale. Due grandi stanno a metà secolo, inconsapevoli uno dell'altro, tragici, teneri e disperati; uno in America, in Germania l'altro: Pollock e Wols hanno dato la verità poetica più profonda dell'informale, hanno elevato quelle pareti, che sono i loro quadri, entro le quali avviene la più avventurosa perdizione del «moderno». L'informale non è stato un movimento, un episodio della storia dell'arte, ma è una condizione del «moderno», pertinente ad alcuni artisti, dalla quale non si esce. Per questo un pittore informale non è mai in ritardo, poiché entro quella dimensione di vita e di spirito il tempo non esiste o non ha un andamento lineare. Per questo le mostre o gli studi sulla storia dell'informale o sul neo-informale, risultano per lo più manchevoli e poco motivati.

Non ho mai visto presente a quelle mostre Tino Repetto, che è il più puro pittore dell'informale in Italia. Di fronte a un suo quadro, anch'esso parete infinita e che racchiude profondità, eventi, veli d'amore, misteri, impossibili a raccontarsi, si guarda, si contempla, ci si smarrisce dolcemente, e si rimane con la difficoltà a trasferire in parole questi atti e l'emozione che provocano. Ho detto più puro non per intendere più conseguente alle regole, ai canoni dell'informale, meno trasgressivo; poiché l'informale non ha regole, non ha canoni, non sopporta definizioni o costrizioni; ma nel senso della purificazione con cui lo spirito scende ad abitare i colori, i segni, lo spazio, e il loro farsi forma; nel senso dell'essere intatto, nel senso che la ricerca ha continuità ininterrotta, senza mutamenti, andando verso quella cosa che Repetto stesso chiama catarsi, e che è un momento privilegiato, nel quale

si conclude la perfezione dell'immagine; nel senso anche della solitudine.

Come in tutte le opere nate dall'interiorità, austere e felici, un grande silenzio è sceso sui quadri di Repetto, li fascia, li rende distaccati e finali; e solo entro tale condizione possono prodursi quei movimenti sottili, quelle vibrazioni quasi impercettibili, quel fluttuar vago d'ombre, quel depositarsi soffice della luce, quell'aggrovigliarsi dei segni, e quell'affiorare delle macchie, che formano lo spessore vivo delle immagini e sono in esse il segno del tempo; di un tempo interno e specifico ad ognuna, senza rapporti col tempo esterno entro il quale stanno immerse come oggetti. Ma questa purezza non sopporta cristallizzazioni, non resta fredda, intocabile, ed eterna; è certo il momento raggiunto di una ricerca d'assoluto, come ha scritto Claudio Nembrini, ma dove il tratto «ricerca» è determinante e mai giunto al fine, dove la vita scorre ininterrotta e non resta trafitta, dove lo spirito non si placa e non si esaurisce. Questa purezza è fatta, se è possibile dirlo e se mai qualcuno vorrà capirlo, di tante piccole impurità. Non si tratta, insomma, di pittura astratta, ma quasi del suo contrario.

Ancora Nembrini ha scritto: «Nel suo piccolo studio milanese, Repetto, per anni, ha creato il suo nuovo universo, che da questo lontano, di memoria, dipartisse per approdare a una nuova dimensione cosmica in cui l'uomo, lacerato dalla moderna condizione esistenziale, potesse ritrovare la propria integrità spirituale». Quelle impurità derivano da questa lacerazione, ma ne sono fertili conseguenze: le ferite devono essere vissute, medicate e stravolte poi nella forza dei sentimenti; servono allora a fare da tessuto, da corona di nuclei irradianti a quella vicenda profondissima e totale che si svolge sulla tela; e che sarà appunto la creazione di un nuovo spazio o universo, specifico del pittore.

Come spiegare che questo insieme di segni, di tremule linee, di tracce appena indicate, di colori qui densi là fuggevolmente balenanti, di ali, di vele, di ombre trasportate come nebbie, di pertugi, di trame, di fili luminosi, di chiarezza che si infiltrano entro gli spessori, di levigatezze, formano una sola, chiusa, definitiva, e necessaria in ogni punto, immagine? Che questa immagine risuona nel silenzio, è satura di memorie, di emozioni, di rimandi continui ed oscuri a tutto ciò che si vede entro la natura ed entro la fantasia? Che è certamente il frutto di lunghe meditazioni come fossero lunghi digiuni, in cui l'animo e la ragione si affinano? Che si fa il luogo dove abita lo spirito? Non si può spiegare perché nella spiegazione tutto questo si perderebbe; si può sentire e tentare di indicarlo, di chiedere partecipazione.

Leggiamo in queste opere, ognuno per proprio conto, la sottile stenografia dello spirito; cerchiamo di decifrare non «i geroglifici egiziani» della natura come dobbiamo fare di fronte alle creazioni del naturalismo, ma «i geroglifici egiziani» dello spirito. Questi gomitoli disordinatamente dipanati in scie biancheggianti, come fili d'Arianna dell'anima, entro l'azzurra nube luminosa dello spazio; queste macchie di luce che trafiggono, numerose come stelle, la buia parete di un firmamento

o di un muro bruciato; questi dilatati stendimenti di rosa che dispongono a una speranza d'alba o di vita umana nascente; questi drammatici intrichi di lucori e di scure profondità, di blu e di grigi; questa gremita punteggiatura di terre; questa nebbia lattescente che una fiammata di rosso squarcia; sono le immagini che ci commuovono e non aspettano spiegazione.

Ma ciò che ci compete di capire è che queste immagini non sono mai casuali, sono il fiore di un lungo, buio, processo; in esse ogni tratto, ogni punto di colore, è necessario, e non può essere modificato; necessario come se si trovasse nell'immagine di una Deposizione, o di una natura morta o di un paesaggio. Questo è l'autentico informale. Chiuso in una struttura intoccabile; dove emozione e composizione fanno una cosa sola, e il sentimento detta le sue parole attraverso il filtro dell'intelletto, entro la grande ala dell'amore. Nessuno meglio dell'artista può dire ciò che succede: «Quando tu ami, non ami te stesso, tocchi Dio, cioè diventi corale, anche se tu sei un povero cristo in una cella, che mai nessuno ti guarderà, però senti, esci fuori dalle sbarre, sei quanto mai l'antisoggettivo, passi attraverso la cruna dell'ago della soggettività per toccare il massimo dell'oggettività».

GIANFRANCO BRUNO

Catalogo mostra dipinti e pastelli 1985-1986,  
Galleria Bambaia, Busto Arsizio, aprile 1987.

Credo che la condizione espressiva di Repetto rappresenti totalmente la realtà del fare arte oggi, mentre, in linea generale, tutto ciò che si continua a dire sul presunto ruolo dell'artista integrato nel mondo della produzione e della comunicazione di massa sia semplicemente un'utopia, o peggio una finzione. Nell'epoca dei mass media, l'arte è rimasta quel che è da almeno un secolo: un'esperienza separata di chi tenta una ricerca di senso di fronte allo sfaldarsi della conoscenza nella moltiplicazione delle ideologie e delle immagini. Le categorie intellettuali esulano dalla ricerca dell'arte, fanno parte della storia della cultura o del gusto, certo non soccorrono in quella ricerca di senso attraverso il linguaggio dell'arte che al limite abolisce la continuità storica, ma anche ogni diretta consanguineità con tutto ciò che appartiene al consumo culturale del tempo.

Io credo che la pittura di Repetto, solitario persistente segnale in una Milano aperta a tutte le avventure culturali, rappresenti il perpetuarsi di vitalità di un seme gettato e, com'era naturale, mai definitivamente esaurito. Altrove, scrivendo dell'artista, ho parlato di Rothko: ed è comprensibile come quegli spazi, affacciati una drammatica condizione, trovassero eredi in coloro che indicavano l'assolutezza come uno sfondo destinato ad accogliere tracce e gesti di una vita strappata tra le pieghe del consumo, risolta a meditare il microcosmo quotidiano di fronte alla manifesta impossibilità, denunciata da quell'esperienza, di interferire sul reale. Non credo sia opportuno lasciarsi andare ad interpretazioni poetiche della pittura di Repetto. Forse la sua arte lo consentirebbe, ma è un fatto certo che la poetica di Repetto è una cosa sola con la condizione: accettata, risolta in un pessimismo radicale che lo porta a considerare la pittura come unica risorsa non dell'essere sociale, ma dell'essere vivo. Ci sono coincidenze storiche che hanno orientato la sua scelta di linguaggio. Ed è stata senza ombra di dubbio la scelta più difficile, non solo per l'impari contesa con l'allucinazione del consumo visivo di oggi, ma per il logorìo ed i travisamenti che quel linguaggio ha sopportato nel tempo. Talora mi sembra di vedere la pittura di Repetto come uno sfondo all'affanno di tante esperienze dell'arte d'oggi. Ciò spiegherebbe il fatto che chi ha scritto di lui in questi anni ha probabilmente trovato come un approdo nella sua arte. E' stata sempre una critica intelligente, attenta al presente. Eppure l'immagine di Repetto poteva sembrare arretrata nel passato. Il fatto è che questa pittura è stata sempre viva: vi s'affacciavano le ombre di ciò che accade. Era un balenare di presenze negli spessori della materia, ed esse non ci erano estranee, provenivano dall'universo visibile: come un marezzarsi di superfici subito attratto in un ordito che aveva altri ritmi,

quelli della riflessione, nell'accordarsi dell'emozione flagrante con una più duratura struttura eretta come argine al tempo. La pittura di Repetto manifesta un interesse non superficiale per i simulacri del visibile. Sa infatti che essi sono la maschera del senso, che esso si cela impreveduto tra le pieghe di quella densità fittizia di immagini che il visibile è. Occorre considerare con attenzione il linguaggio di Repetto. Esso è essenziale: ma un diluvio di immagini è sotteso a quel rigore plastico, ed esse sopravvivono quali tracce affondate nell'assiduo riportare l'atto del dipingere ad una intuizione di spazio aperto sul tempo che è, prima ancora che una valenza pittorica, una nozione mentale del suo fare arte. Come se la congestione d'esperienza sulla quale in modi diversi s'adopera tanta arte d'oggi, al punto da farsi oggetto, al punto da identificarsi essa stessa con l'azione, venisse schiacciata sul piano ispessito dello spazio dipinto, sino ad arretrare, respinta non tanto da non lasciare talora una vibrazione: fantasmi, appunto, che balenano sul muro di pittura. Per anni Repetto ha raccolto con un'assiduità incredibile quel poco che restava del frangersi dell'esperienza sull'impassibile biancore della tela. Ha cercato accordi possibili tra gli accadimenti e l'ergersi di quei pochi segni che si era costruito nel tempo come nozione certa del suo rapporto con la tela. La sua pittura, da quando egli ha fondato quell'idea di spazio aperto di cui parlavo, ha attraversato fasi diverse, distinte da lievi sommovimenti dello stile. Il momento della sua maturità ha coinciso con il definitivo affievolirsi dell'informale nell'opera di tanti stanchi continuatori. Forse il progetto tutto mentale cui egli tendeva lo ha tenuto lontano dalle secche in cui molti erano finiti. Si trattava di una svolta nella facoltà di immaginare. Credo che Repetto sia uno dei pochi artisti italiani che hanno evitato di credere che il ritorno sulle forme visibili volesse dire riattualizzazione dei mezzi informali. La sua scelta è stata radicale, verso una pittura di spazio in cui alcune forme, tracciati, orditi si riproponevano ossessivamente variati. Vibrazioni del tono, propagarsi musicale degli accordi, come elementi interni alla sua immagine, inevitabilmente portavano la critica ad indulgere nella lettura poetica. Invece è sempre stato un problema di struttura: il quadro un duro metro sul quale valutare l'attendibilità della propria emozione. Credo si intenda allora come, riportando ad un'istanza etica il dipingere, l'artista ignorasse naturalmente il falso problema della storicità dei mezzi informali. La sua pittura è informale nel senso che prima di tutto ha raccolto il suggerimento ideale che quell'esperienza avanzava. Si trattava di ripartire dall'azzeramento della conoscenza, fidando ora nell'assoluta libertà degli strumenti, ma con la dura consapevolezza che molte fiducie erano venute meno. Non si pensi che l'informale abbia dischiuso un'indeterminata possibilità di espansione emotiva all'artista. Nelle più significative esperienze del secolo esso è un'adesione disperatamente perseguita tra la superstite identità del sé e la struttura cui segno e materia, in quanto profondamente vissuti, tendono. C'è una suggestione sottile, nei dipinti di Repetto, ed essa deriva dal fatto che egli affida la vita intera alla pittura. Ma non credo che questa suggestione poetica sia il fine ultimo del suo

fare arte, e certamente essa non è la ragione che determina l'aderenza al tempo che essa presenta. Invece la forza della sua opera consiste in quella maggiore intensità poetica, o meglio in una diversa qualità che la distingue. Se ho parlato di Rothko è perché quella pittura ha rappresentato un fuoco di insuperabile tensione: scaturiva una poesia d'altra natura dal lacerarsi del tessuto emotivo che ci collega sensibilmente con le cose. Era come una poesia uscita dal distacco, dalla rottura con il calore della vita: accesso ad una zona di lucido aprirsi della mente a illuminazioni non di albe o tramonti, sull'estremo senso invece di un colore, di uno spazio, di una struttura. Come l'ergersi su di un intatto orizzonte di trasparenti impalcature della mente, in un ordine al di là del sensibile. Per questo la pittura di Rothko sfugge ogni possibilità di interpretazione letteraria, né può essere spiegata nei consueti termini delle analogie poetiche tra lo spirituale e il sensibile. Di fronte all'inesplicabile, che l'odierna vita in modo drammatico propone, le esperienze dell'assenza non ammettono abbandoni. Il sensibile è talora il tramite, la scoria di un'immagine che s'attacca alla vita, per non perderla, sulla soglia ove essa, quand'è totalmente vera, accede ad un immaginario che non conserva altra certezza che la consapevolezza dell'assenza. Non so fino a che punto Repetto sia conscio della forte necessità di cui i suoi quadri si caricano quando sono più prossimi alla poesia dell'assenza. Certo allora il suo parlare appare più libero, come svincolato da quell'ansia di vita, anche estrema, anche ridotta ad un tramestio o ad un'ombra, che è un'istanza legittima a popolare la solitudine, ma forse ancora un velo al disincanto che accompagna la dolorosa comparsa della poesia oggi. Ci sono opere stupende nel percorso recente del pittore: offrono una lancinante, certo anche desolata poesia. Sono come parole essenziali, tracciate nel vuoto assoluto. Le risonanze risultano anch'esse filtrate, quali schermi vitrei si propagano nella rarefazione di uno spazio tutto immaginario. E' significativo che una fase in cui si afferma nell'opera di Repetto la spoliatura del linguaggio dalle suggestioni del sensibile, accolga nell'immagine l'apparire di un'affabulazione di presenze. Esse testimoniano la raggiunta possibilità di aprirsi alla pressione dell'immaginario, giacché esso ha coinvolto totalmente la materia dell'esperienza, consentendole di riproporsi fuori dal suo contesto emotivo, nella lucidità della struttura. Può accadere allora che anche la rinuncia, la desolata poesia di un'arte d'oggi, inopinatamente s'incontrino, sull'arco delle braccia spalancate nell'appiombò di una croce, con le insuperate strutture storiche dell'immaginario collettivo.

DORA VALLIER

«Voyage au bout de la peinture» 1989.

Qui veramente intravediamo Céline, il *Voyage au bout de la nuit*. In verità, proprio così mi sarebbe piaciuto intitolare questo testo. Certo il riferimento letterario poteva apparire fin troppo pesante. Preso alla lettera per definire rozzamente l'opera di Repetto, sarebbe anche stato fuorviante. Tuttavia, sostengo che qui la pittura e la notte vanno insieme. Repetto compie propriamente un viaggio in fondo alla sua notte. Con estremo rigore, aggredisce la materia pittorica dall'interno, mentre Céline aggredisce la lingua accogliendo e ricercando tutte le trasgressioni affinché in fondo alla notte «la luce sia». Una luce propria. «Trasgressione» è una tra le molte parole sprecate in questo scorcio di secolo ventesimo. Dal dadaismo a Dubuffet e molto oltre, ne abbiamo fatto un uso smodato. Uno studio a parte meriterebbe la pittura contemporanea nell'ottica della trasgressione. Riutilizziamo pure questo concetto a proposito della pittura di Repetto, ma non senza una doverosa messa a punto.

Di solito la trasgressione è gridata, urlata, conclamata. Repetto, invece, scende di tono. Dipinge come sottovoce<sup>1</sup>. La forza dirompente del gesto trasgressivo la rivolge all'interno. Lo dice lui stesso molto bene, con grande semplicità, senza ombra di arroganza: «C'è il mondo che ho dentro e c'è il mondo di fuori». Tra i due mondi si compie il lavoro pittorico, lungo una linea di demarcazione che in effetti non demarca, che dobbiamo noi stessi trovare, che il gesto del pittore deve ogni volta situare. Questo margine così stretto di movimento costringe la pittura a servirsi di ogni mezzo. E' la pittura stessa a produrre trasgressione, non come ricerca ma per necessità. Anzi: la trasgressione è l'ancora di salvezza. Repetto si aggrappa a tutti i mezzi tecnici che offre la pittura, senza escluderne alcuno e in qualsiasi momento. Ciò spiega questa singolare trasgressione implosa che contraddistingue tutta la sua opera, dal più piccolo disegno alla grande tela.

Tratti e colori stanno su una cresta sfuggente dove il mondo e l'io convergono, nel punto – lontano o vicino – a cui la trasgressione li ha portati. E tanto peggio per i sacri canoni dell'Arte! Perché mai l'olio dovrebbe escludere il carboncino o l'acquarello? Dove sta scritto che se ne debbano delimitare i campi di azione? Non è forse proprio la loro concomitanza a rivelare ciò che ci sfugge? Non è forse essa stessa un veicolo più confacente di altri al «viaggio in fondo alla notte», sempre ritentato e senza fine, che Repetto compie da anni? E allora, via le categorie della logica: il pittore ha posto il suo orizzonte personale a livello dell'inconscio.

Ecco un altro concetto che, nel caso di Repetto, esige una spiegazione. Lo interessano poco le sollecitazioni dell'inconscio ormai classiche dal surrealismo in poi. Non segue l'errare di Hypnos. Né cerca di costituire un significato che riman-

1. In italiano nel testo originale.



di all'inconscio. Soprattutto, non lasciamoci ingannare dal suo grafismo. Guardiamoci dall'assimilarlo alla scrittura automatica di cui, anzi, credo che diffidi costantemente. La libertà del suo grafismo risponde ad altre esigenze: è una costituente del suo operare in profondità sul significante. Pur partendo dall'inconscio, non disattende mai i vincoli della pittura. Il quasi-nulla ha un valore enorme nelle opere di Repetto. Guardiamole da vicino. Il progredire lento dei colori che non ci consente di designare questo o quello, i toni sovrapposti, le oblitterazioni bianche, le macchie, le masse inghiottite che spariscono e poi si risollevarono, per di più attratte nel gioco delle interferenze tra una macchia e l'altra: questo corpo pittorico aperto davanti ai nostri occhi, che cosa lo regge se non la padronanza del quasi-nulla? Lo stesso dicasi – a maggior ragione – del grafismo, di tutti quei tratti che innervano la pittura. Impulsivi, tesi, esitanti, strascicati, incerti, che solo nel momento di realizzarsi trovano il loro giusto posto.

Ricordo quando, per la prima volta, guardavo le opere di Repetto. Storicamente, per me, si ricollegavano a quella corrente del dopoguerra diffusasi in Francia, che ebbi a chiamare, per evitare confusioni, «margine dell'astrazione» con l'intento di designare l'afflato di libertà di cui la pratica della pittura astratta aveva animato la visione della realtà – approccio che aveva consentito ai pittori di interiorizzare il mondo circostante e di restituirlo come proiezione di sé. Mi sorprese alquanto che Repetto fosse italiano e che lavorasse in patria. Non riuscivo a vedere la filiazione della sua pittura in Italia. Ma soprattutto, non ero in grado di cogliere la natura della padronanza all'opera dietro simile flagrante proiezione di sé. Come spiegare il gesto che effonde senza mai esuberare? Discorrendo del più e del meno con Repetto, si parlò di Mondrian. Allora mi ritornarono alla mente la serie degli alberi, la cattura progressiva del reale, poi la gravitazione verso l'astratto che ne decanta il senso, infine l'estremo rigore, l'ordine supremo, il ricorso al numero aureo affinché la padronanza agisca senza apparire. Il modello era quanto mai eloquente: la risposta al mio interrogativo. In qualche modo la misura, che solo nel rigore si possiede, controllava l'esuberanza della pittura di Repetto. Era il suo freno naturale. La sua mano poteva spingersi al limite della trasgressione pittorica e fermarsi lì, sull'esile orlo. Osare tutto sì, ma con l'occhio sul quasi-nulla.

Più tardi, scorrendo la documentazione lasciata da Repetto, quale sorpresa scoprire che prima di fare il pittore aveva conseguito il diploma di ingegnere. Era comprensibile che, provvisto di simile formazione, potesse più di chiunque darsi senza riserve alla pittura, per rompere con il principio d'ordine. Ma meglio di chiunque era capace di misurare il «salto mortale» del dipingere secondo la sua visione.

*Traduzione di Lauro Tognola*

DORA VALLIER

«Palinsesto», Edizioni Galleria Bambaia,  
Busto Arsizio, 1989.

Come affrontare il lavoro di Repetto? Che direzione prendere per parlarne? Cominciare con la lettura della sua pittura, procedere ad una analisi formale? Penso che sarebbe un errore. Un passo falso. È evidente che abbiamo a che fare con un gesto del dipingere che rifiuta l'estetica. «Il bello non lo conosco» ha l'aria di dire questo pittore, nel modo più naturale, come se fosse ovvio, come se non potesse essere altrimenti. In breve, come se il problema della pittura fosse altrove. In che modo allora, affrontare il suo lavoro secondo la prassi della critica d'arte, così come la si pratica, nata dall'estetica, retta dalle sue categorie? Come non essere sollecitati da questo «altrove» su cui poggia la pittura di Repetto? Ma allora, come procedere?

*In senso inverso*

A somiglianza dell'artista mi porrei al di fuori dell'estetica, girando le spalle alla sua opera per avere di fronte a me soltanto il luogo in cui lavora: lo studio di Repetto, limite estremo, al di qua dei colori che il pennello pone sul supporto, al di qua di quel contenuto finalizzato che si chiama quadro - lo studio, contenente dell'insieme, un appartamento senza storia, dalle pareti sovraccariche, dove tante cose si affiancano, le quali sì, appartengono a una storia. Immagini, oggetti scelti, tutti. Pagine di un diario intimo, indecifrabili, mute per noi e così parlanti per l'artista a giudicare dal desiderio che l'ha spinto a disporle bene in vista attorno a sé perché siano alla portata del suo sguardo laddove i suoi pennelli, le sue tele, i suoi colori sono alla portata della sua mano. È sicuro che un rapporto esiste tra ciò che si vede sulle pareti e quell'altrove estraneo all'estetica ove prende radice l'opera di Repetto. Ma, allora, di quale natura sarebbe questo rapporto? Prima ancora che la risposta si presentasse, essa ci fu data - contro ogni aspettativa - da un piccolo video girato nello studio.

*Virtù della videocamera*

Una dopo l'altra le pareti delle varie stanze dell'appartamento che formano lo studio di Repetto sfilano sotto i nostri occhi. Lentamente, molto lentamente e in silenzio la videocamera si sposta ruotando sul suo asse. Sequenze

piane, ininterrotte. Scoperta frontale di ciò che, dall'alto al basso, occupa le pareti. Nessuna ricerca d'effetto, eppure l'imprèñisto si verifica. Per il semplice fatto dell'inquadratura le pareti reali, man mano trasformate in immagini, rimandano automaticamente a queste altre immagini, le opere di Repetto, non per una qualche rassomiglianza: in virtù soltanto del loro comune statuto di rettangoli ritagliati. Un legame si stabilisce tra questo luogo e il lavoro di Repetto e allo stesso tempo la certezza si impone 'al punto che tale legame ci sfugge, tanto è singolare.

Ancora una volta la videocamera è stata decisiva. Il suo movimento circolare, per aver circoscritto senza sosta l'insieme delle pareti e il loro sovraccarico, ci ha spinto a leggere lo spazio dello studio come una totalità. La singolarità di quell'ambiente ha allora trovato subito il suo nome: nell'immagine plurjm\_a dello studio racchiusa così su sé stessa, abbiamo riconosciuto la matrice dell'opera di Repetto.

### *Dall'ex-voto alla cornice vuota*

Si sa, lo studio di un pittore è sempre un luogo fortemente personalizzato. Conviene pertanto ricordare un dettaglio: le sollecitazioni visive di cui si è circondato un artista segnano un'appropriazione percettiva già in corso. Quando il suo lavoro resta nell'ambito dell'estetica, questo fenomeno è subito colto, poiché si tratta di influenze che attestano di una filiazione diretta. L'insegnamento ricercato è in tal caso puntualizzato dalle immagini sulle pareti dello studio. Da Repetto niente di ciò. Nessuno dei suoi gesti di pittore appare qui predetto. Niente tutt'attorno che lo annunci. L'apporto che egli attende e che visualizzerà si trova ben al di là delle apparenze. Sarebbe piuttosto qualcosa di simile alla sedimentazione, ad una impregnazione sul filo dei giorni, tant'è vero che l'intento di Repetto è di prendere appoggio su un' «altra immagine» ben nascosta, e che sfugge, e che la sua mano deve seguire. Ora, né la sedimentazione visiva, né l'impregnazione sono controllabili. Da ciò gli accostamenti imprevedibili qui, sui muri, che vanno dall'ex-voto alla cornice vuota. Una scelta eterogenea, ma solo a prima vista. Per poco che la si interroghi, ci si accorge che è ben lungi dall'essere arbitraria. Il razionale corre in filigrana sotto le sollecitazioni visive di cui Repetto si circonda.

Che cosa è un ex-voto? Definizione del vocabolario: «quadro, iscrizione, oggetto posto nelle cappelle in seguito a un voto o per una grazia ricevuta». Etimologia: ex = da, secondo; votum = voto. «*Secondo*» un voto. Esattamente come un quadro può essere dipinto «secondo» la natura, «secondo» un modello o «secondo» delle regole costruttive, l'ex-voto non ha altri riferimenti che la vita, poiché chi dice voto dice vita. Poco importano le immagini cui si ricollega. Poco importa che sia un atto convenzionale di devozione. Dentro, al riparo nell'ex-voto, il vissuto è sigillato. Inutile cercare il buono o il cattivo gusto. L'estetica è lontana da queste forme spontaneamente prodotte, essa non ha posto nell'infinito della vita indicato ogni

volta da questi oggetti spesso rozzi, ingenui sempre, quindi immagini emblematiche dell'esistere e proprio per questo conservate da Repetto. La vita contro l'estetica. «Oggetti inanimati, avete dunque un'anima?» chiedeva Lamartine. Messo da parte il grande interrogativo romantico, un'atmosfera molto particolare si libera dagli ex-voto. Indice, prova ulteriore se necessaria; che in questo studio gli oggetti *parlano*. Se la parola originaria è quella che Repetto intende e attende dall'ex-voto, ogni eccesso romantico è in lui frenato in partenza. A sua volta la cornice vuota attende il debordare esistenziale per racchiuderlo.

Cosa c'è di più parlante di una cornice vuota? Limite concreto, imperativo, è l'esatto contrario dell'infinito connotato dall'ex-voto. È il freno con il quale il pittore deve confrontarsi. Già per la sua configurazione essa impone la messa in ordine del contenuto che verrà. La cornice ovale orienterà i segni di un dipinto in un senso, la cornice rettangolare in un altro senso. Vedendo queste cornici, appese fianco a fianco sul muro dello studio, l'una e l'altra vuote, come non arrendersi all'evidenza che la loro specificità è stata così denudata per richiamare a delle regole implicite che evitano la deriva del gesto creatore. La cornice vuota: presenza altrettanto emblematica di quella dell'ex-voto e diametralmente opposta. Il razionale eretto di fronte all'irrazionale. Un ordine stabile chiamato a contenere l'inafferrabile. Tra questi due opposti, l'inevitabile tensione che attraversa l'opera di Repetto. E bisogna dire che, una volta decifrato, questo contesto visivo dello studio agisce così fortemente che persino la struttura d'un semplice cavalletto dove una verticale incrocia una orizzontale, diviene essa stessa emblematica. Incrocio, croce. Come se da l'ex-voto a! la cornice vuota fluttuasse la domanda: dove finisce l'infinito della vita?

### *Repetto in persona*

«Ci si fa l'autoritratto tutto il tempo» dichiara Repetto, e la dichiarazione è così densa di significato che chiede di essere letta al rallentatore, una parola dopo l'altra. L'autoritratto, si sa, è in primo luogo uno sguardo rivolto verso di sé, ma il pittore non si vede che indirettamente, attraverso ciò che lo specchio gli rinvia. Per quanto scruti i suoi lineamenti, di tutti i modelli da dipingere egli è il più debole, poiché resta per sempre tagliato fuori dall'osservazione diretta. Ma d'altra parte è il più forte, perché il pittore percepisce dall'interno l'immagine che vede nello specchio. Esterno e interno formano così un circuito chiuso. La mano segue le indicazioni dello specchio e attraverso di lei il corpo lascia la sua impronta. Il fuori e il dentro interferiscono. Ecco perché nella prassi tradizionale della pittura l'autoritratto è un caso a parte: una eccezione.

Questa eccezione, presso Repetto, è diventata la regola. Egli ha allineato la sua pittura sul meccanismo dell'autoritratto, al punto che in assenza di specchio solamente la sua persona e per intero è impegnata nel circuito chiuso che mette in relazione l'interno e l'esterno. «Per me esiste 'il mio dentro' e 'il suo fuori', e la

frontiera tra l'uno e l'altro». Il gesto di dipingere è autoriflessivo e non vi è per Repetto che quel gesto, ripetuto senza fine. È il suo proprio ritratto che si fa «tutto il tempo», dice. Tutto il tempo l'interno e l'esterno sono in gioco nella pittura, esistenza ed esperienza per lui si rimandano indefinitamente.

### *Esistenza ed esperienza*

Dall'una all'altra, la pittura di Repetto si svolge come un processo a porte chiuse. Testimone unico, l'artista stesso sostenuto dall'indispensabile, decisiva lucidità che è suo compito coltivare. Da Descartes in avanti si sa che la soggettività pura «pensa, vuole, sente, immagina, concepisce». Cosa c'è di più attivo? Ora, per Repetto, questa attività potenziale si capovolge in passività. Ricordando, in una conversazione, la parte - o quanto importante! - dei suoi ricordi d'infanzia, che cosa ci comunica effettivamente? Dopo aver menzionato le rocce, il vento, le palme, gli oleandri della sua Liguria natale, per meglio precisare questi primi ancoraggi della sua esistenza aggiunge che sono stati «vissuti, perduti, piantati». Ricorre a tre verbi al passivo, di cui i participi passati, riuniti in un crescendo, rinforzano la passività. Quanto al loro senso, egli associa d'acchito l'esistenza ad un lutto. E ciò che più importa, la posizione di ritiro che ciò implica, sembra essere stata da sempre la sua: nella stessa frase in cui Repetto evoca la Liguria, appena nominato il mare, egli prova il bisogno di completare il suo pensiero e cita, tra i diversi elementi che hanno improntato la sua sensibilità, «l'incessante ritrarsi delle onde». A sua insaputa il pittore ha liberato la parola-chiave. L'esperienza è per lui questo incessante ritrarsi, è qualcosa che si disfà e non può mantenersi, sfugge al razionale e finisce nell'angoscia.

Quando Repetto deciderà di studiare pittura, sceglierà «la nebbia laboriosa di Milano» piuttosto che «il sole straripante di Roma». C'è da stupirsi se la nebbia gli si addice più del sole? La coerenza è totale in lui. L'esperienza pittorica si conformerà all'esistenza quale lui l'intende. A questo riguardo, la sua risposta alla domanda se la sua pittura non si riallacci a un luogo preciso sarà altrettanto eloquente: «Io sono un emigrante, un pellegrino, i luoghi sono dei ricordi, delle nostalgie, dei depositi». Il luogo in sé, quindi - cito - «non conta: oppure conta come memoria».

Memoria di che? Di un certo carattere fisico di tale o tal'altra contrada, ma soprattutto memoria nel senso assoluto del termine: rifugio dell'esperienza interiorizzata, capacità di riattivarla, facoltà di collegare i momenti passati in una totalità continua. «Io sono per intero definito dalla mia memoria» ci avverte Sartre ed è in questo senso che bisogna intendere le parole di Repetto quando identifica i luoghi con i suoi ricordi, le sue nostalgie, o ancora - quando li assimila a dei depositi, quando riporta insomma tutto il reale a una semplice riserva di vissuto.

La confidenza, fondamentale, non mancherà di rimbalzare dalla parte opposta. Il

dialogo che è cominciato evocando l'infanzia, con perfetta simmetria si chiude sulla morte. Claudio Guarda, interlocutore perspicace, pone al pittore la domanda: «Quale spazio occupa il pensiero della morte nella tua vita?».

Un cambiamento di registro si produce allora nella risposta che rivela in Repetto una forza difensiva inattesa. Il razionale emerge improvviso ed è né più né meno la geometria ad essere richiamata a contrapporsi al pensiero della morte. Introdotta dapprima "timidamente" - il pensiero della morte «rende oblique le verticali» - essa prende risolutamente il sopravvento. «Il segmento e la retta possono coesistere?» chiede Repetto per concludere che, in quanto «azzardo mentale geometrico», sì, sarebbe possibile, ma non sul piano concreto ove l'uno esclude l'altra.

Attraverso questo discorso appare l'altro profilo di Repetto - quello dell'ingegnere, la parte scientifica della sua formazione che aveva preceduto il suo apprendimento della pittura. Aveva già conseguito la sua laurea quando decise di cambiare strada. La cosa più strana è constatare che questa prima formazione, imperniata sul razionale, lungi dall'aver ceduto sotto la pressione dell'irrazionale che distingue la sua pittura ha, proprio al contrario, resistito, in ritirata e in agguato. La cornice vuota che fa il contrappeso all'ex-voto'. Limite esterno che Repetto non perde di vista per meglio accerchiare l'oscurità dell'esperienza. Garanzia della sua avventura.

#### *«Itinerario personale dentro la riflessione dell'arte»*

È il titolo dato dall'artista a un insieme di testi che hanno contato per lui e che egli ha riunito, dopo l'intervista con Claudio Guarda, in una raccolta apparsa nel 1989. A questa data esiste in Repetto l'arretramento necessario, il suo distacco è sufficiente per dare spazio alla parola oggettiva.

Il razionale è in grado di tenere a distanza l'irrazionale per apprenderlo da lontano, circoscriverlo quanto possibile, indicarlo a colpo sicuro.

Già dall'inizio Repetto presenta il suo impegno intellettuale ed è un po' come se l'ingegnere tenesse la penna del pittore, mentre questi annuncia che non pretende di avere un metodo. Si attiene alla sua esperienza, ha raccolto per noi delle riflessioni di differenti autori «sul significato dell'esistenza», in appoggio al suo credo che formula con tutto il rigore necessario: «Poiché l'arte è essenza della vita, (...) la parola dei poeti e le immagini dell'arte, se non portano l'impossibile risposta spingono gli umani intendimenti su piani di realtà più vera di qualsiasi evento [de] tempo vissuto». Quanto agli estratti di testi, accompagnati, secondo il solito metodo scientifico, da una referenza bibliografica completa, essi avvicinano i nomi di Norman O. Brown, Schopenhauer, Rilke, Pessoa, Ivan Bunin, Hermann Hesse, che a loro volta possono fare riferimento sia a Platone che a Wittgenstein, a Jakob Boehme, come a Valéry o Freud. Rischiato da ogni parte, il legame dell'arte con l'esistenza guadagna in spessore, mentre lo sguardo che noi portiamo sull'opera di Repetto diventa più acuto. Come potrebbe essere altrimenti quando leggiamo:

- l'artista «deve tracciare sul muro con le sue dita ferite le linee non ancora vissute del suo corpo» (Rilke)
- «La psicoanalisi inizia il suo lavoro là dove termina quello di Wittgenstein. Il problema non è la malattia del linguaggio, ma la malattia che si chiama uomo» (Brown)
- per Boehme il linguaggio di Adamo, diverso da qualsiasi lingua conosciuta, era «un limpido specchio dei sensi»
- per Valéry l'arte è «de belles chaines, en qui s'engage / le dieu dans la chair égaré»
- per Schopenhauer l'importante è «la pura contemplazione (..) che si annega del tutto nell'oggetto» e il fine è «non distinguere più colui che ha l'intuizione dall'intuizione stessa»
- «Solo l'uomo si stupisce della propria esistenza» (Bunin)
- «I campi, le città, le idee sono cose assolutamente fittizie, figlie della nostra complessa sensazione di noi stessi» (Pessoa)
- «Non pensava questo come si pensano pensieri, lo viveva, sentiva, tastava, fiutava e gustava» (Hesse).

Si potrebbero continuare le citazioni. Itinerario personale, materia di riflessione per Repetto: altrettante vie per noi che conducono in fondo alla sua verità di cui si scopre cammin facendo l'inserimento spontaneo in una delle principali correnti della filosofia contemporanea - l'esistenzialismo così come fu formulato da Sartre e completato, riguardo all'arte, da Merleau-Ponty nel dopoguerra del '45.

### *Una pagina di filosofia*

La coscienza, per Sartre, non è una modalità del pensiero. Essa si definisce piuttosto come un'apertura di colui che esiste sul reale che lo circonda. Di qui l'importanza tutta particolare riservata allo sguardo. Essendo tra tutti i nostri sensi il più adatto a cogliere le cose, esso è per eccellenza lo strumento della soggettività in atto e contemporaneamente il veicolo dell'oggettività. «Vedere è ricevere». Il soggetto è sempre al centro, preso nell'atto dell'esteriorizzazione di sé, alle prese con l'angoscia, con l'assurdo. «Soffrire ed essere sono una cosa sola».

Da parte sua Merleau-Ponty ha messo l'accento sul ruolo della percezione, sull'esperienza umana come dato originario in cui le cose, il corpo, la coscienza formano un insieme. Allo stesso tempo egli ha fortemente insistito sul potere, ai suoi occhi primordiale, dell'arte di ritrovare i fenomeni allo stato nascente.

Basterebbe allineare una dietro l'altra, parola dopo parola, queste enunciazioni sommarie dell'esistenzialismo per riconoscervi il percorso di Repetto - percorso divenuto a poco a poco il suo dalla fine degli anni '50 in poi, e che corrisponde alla pittura detta (in mancanza di meglio) informale.

### *Repetto, pittore esordiente*

Sarà perché poco prima aveva girato le spalle alla sua formazione scientifica che a ventisei anni, nel 1955, Repetto si è lanciato nella pittura con tanta veemenza? Colori scuri, colpi di pennello espressionisti e soprattutto, soprattutto quello strano cammino! Il ritratto ha richiamato per primo la sua attenzione, ma è piuttosto come se avesse scelto tale genere per contestarne la validità. Nel Ritratto di Gigio, di quest'uomo che Repetto ha dipinto nel 1955, si vedono il dorso, la nuca, il cranio, l'orecchio; del suo viso, sulla linea del profilo, non appare che la punta del naso, unita all'arcata sopraccigliare; dell'occhio - nient'altro si vede che il limite della palpebra. Nessuno sguardo. Il messaggio è trasparente: l'altro, di fronte a noi, è fuori portata, e per poco che si paragoni il Ritratto di Gigio a uno degli autoritratti che Repetto ha eseguito lo stesso anno, questo messaggio si approfondisce in modo curioso: in contrappunto. Tanto Gigio è l'immagine di una invalicabile distanza, tanto l'autoritratto in questione si presenta come il segno estremo della prossimità. Una autentica volèfltà di cattura di sé stesso anima il pittore. Raggiungere il fondo della propria persona nella sua integralità, tale sembra la sfida lanciata da questo esordiente quando decide di dipingere il proprio ritratto, nudo. (Conoscete molti autoritratti nudi?) Insospettata apparizione della nudità come verità, lungi da ogni erotismo - la pianta dell'enorme piede in primo piano ne è la conferma. Il corpo, il suo, il solo afferrabile, si era dunque fin dall'inizio imposto come tale a Repetto che l'aveva dipinto, che si era dipinto, nudo, a grandi colpi di pennello. Figura centrale, apparizione subitanea, il corpo, inserito in sovrappiù nel contesto dell'autoritratto. Con le sue prime prove balbettanti, prima ancora che scoprisse la pittura, Repetto aveva toccato la molla della sua opera.

### *Alle prese con la pittura*

Interrogato sui pittori che per primi lo avevano interessato, Repetto cita nell'ordine Van Gogh, poi Cézanne, gli impressionisti in generale, infine Gauguin. Li ha conosciuti in Italia attraverso riproduzioni ed è solo verso la fine degli anni '50, quando ha soggiornato a Parigi per molti mesi, che ha visto i loro dipinti. Là comincia la sua iniziazione e non stupisce affatto che questo soggiorno sia stato determinante per la sua formazione. Tanto sul piano tecnico che sul piano cromatico il suo lavoro cambia orientamento. Le tonalità sorde della sua tavolozza sono sostituite da colori schietti. È l'abbandono delle terre d'ombra a vantaggio della luce. Nello stesso tempo il suo gesto di dipingere, che era semplice effusione, si rinserra, diviene intenzionalmente costruttivo.

Tuttavia l'elemento che ha segnato questo apprendistato sembra essere stato la



presa di coscienza che la pittura è anzitutto materia. Non è forse vero che in un quadro di Van Gogh la pennellata sollecita il tatto? Questo aspetto materiale della pittura che è emerso dopo l'impressionismo, non poteva non toccare, io penso, nel più profondo di sé stesso un pittore che d'istinto aveva cercato una presa tangibile nel quadro attraverso l'autoritratto, che dall'entrata in gioco aveva messo il suo corpo al centro della pittura. Per questo stesso fatto non era egli più di chiunque altro pronto a cogliere lo stretto legame tra la mano e la pennellata? La pennellata come prolungamento del corpo. Vista e tatto associati. L'inconscia aspirazione dell'Autoritratto nudo realizzata.

Così si spiegherebbe allora l'insistenza con la quale Repetto si dedica a ciò che bisogna ben chiamare col termine caro a Cézanne «modulazione della pennellata». Egli modula la direzione di ogni colpo di pennello, lo piega a sinistra, a destra, modula altrettanto lo spessore della pasta e beninteso, l'impatto del pennello, il vero colpo che la mano dà alla tela deponendo il colore: la sua forza, più o meno attenuata, più o meno sostenuta e che Repetto studia da vicino e che lo incita a provare, invece del pennello, la spatola - utensile riportato in auge da Courbet e riscoperto a Parigi negli anni '50 sotto l'influenza di Nicolas de Stael. Con la spatola l'esecuzione si accelera, la mano che schiaccia il colore uscito dal tubetto aumenta la sua autorità. La sua onnipotenza si afferma. Tutti elementi che trascinano Repetto verso la pittura non figurativa. Certo, il salto è pericoloso, malgrado l'inroraggiante atmosfera generale degli anni '50, ma potrà farlo al momento giusto, a modo suo, forte della sua esperienza parigina, sostenuta essa stessa dal suo sentimento ostinato, un presentimento in fondo che il gesto del dipingere fa parte del corpo.

### *Del disegno*

Pochi pittori della generazione di Repetto hanno disegnato. Gli anni della sua formazione sono stati in effetti dominati dall'arte astratta che ha incentrato la pittura sul colore al punto da provocare una ricchezza cromatica senza precedenti in tutta la storia dell'arte. Egli stesso, in occasione del suo soggiorno parigino nel 1957, ha scoperto il colore in tutta la sua forza materiale; eppure non ha cessato di interessarsi al disegno, tanto è vero che continuerà ad alternare dipinti e disegni. Alcuni disegni degli anni '60 forse ne chiariscono meglio le ragioni. Anzitutto la tecnica del disegno si pone per la sua leggerezza all'opposto della pittura. Nello stesso modo in cui aveva misurato, per mezzo del pennello e soprattutto della spatola, la forza della pittura, egli mette alla prova la leggerezza del disegno passando dalla matita alle matite colorate o anche a delle tecniche molto flessibili. Tanto da un lato il suo gesto è risoluto, tanto dall'altro nel disegno lascia in sospeso i tratti come se lo scopo fosse di fissare la traccia di una materialità nascente: il soffio che precede la parola. La distanza che racchiude ogni cosa – quella stessa

distanza che egli aveva percepito come insormontabile dipingendo, agli inizi, il *Ritratto di Gigio*, egli cerca di visualizzarla ora grazie alla leggerezza del disegno. È un' esplorazione a fondo delle possibilità del mestiere, ma è anche una ricerca di mezzi d' espressione complementari che cancellano la forza, e che la sensibilità di Repetto richiede. Tanto è vero che finiranno col ripercuotersi sull'insieme della sua pittura che evolverà nel senso di una materialità sempre più allusiva. Contaminazione di una pratica con l'altra. *Tecnica mista*, è menzionato il più delle volte sulle opere di Repetto.

### *La necessaria lucidità*

Ancora e sempre Repetto non omette mai di indicare nella sua biografia la sua prima formazione, scientifica. Sarebbe dunque un passato non svanito, un avvenimento presente allo spirito del pittore. A tal segno che ci si chiede se il vero punto di partenza della sua pittura non sia proprio questa rottura che ha preceduto ogni apprendistato e che lo ha di fatto condizionato. Repetto non è un esordiente come gli altri. Egli è obbligato a trovare un'uscita al rifiuto al quale lo ha costretto la sua personalità. A tutti i costi egli deve superare la rottura, trovare la sua strada. Dove la necessaria lucidità che è già lì, che sottende dall'inizio le sue prime prove e che presiede da cima a fondo al suo apprendistato della pittura, ne decide il processo, senza di che il suo percorso, troppo complesso, sarebbe stato un fallimento. Ed è ancora essa, credo, che spiegherebbe questa sua permeabilità all'apporto molto particolare dell'arte informale.

### *L'informale*

Corrente eminentemente francese come tutti sanno, l'informale è difficile da definire - e sarebbe persino impossibile da delineare, se non si riconoscesse nei pittori che riunisce la stessa volontà di trasgredire i valori estetici tradizionali. I loro nomi oggi celebri: Wols, Fautrier, Dubuffet. Insieme essi illustrano l'informale, mentre, a parte la trasgressione, i loro valori non hanno niente in comune. Non esistono dunque influenze informali propriamente dette; la pittura di Repetto non è vicina ad alcuno di questi pittori. Vi è tuttavia un messaggio dell'informale che è di ordine intellettuale - ed è quel messaggio che Repetto ha inteso.

Dubuffet considera «asfissiante» la nostra cultura. Egli si erge contro l'arte in quanto istituzione, rigetta la chiusura estetica che esclude tante opere «frutti della solitudine e di un puro ed autentico impulso creativo», quali i graffiti, i disegni degli alienati, dei bambini o anche i lavori dei pittori della domenica. Prendendo come riferimento questo vasto ambito de «l'art brut», Dubuffet integrerà la sover-

sione estetica nella sua opera. Da parte sua Fautrier denigra il «bel mestiere», se la prende col virtuosismo per stigmatizzare il pericolo che esso rappresenta poiché inganna il pubblico che non può distinguere «la cattiva pittura ben dipinta». Quanto a Wols, Sartre stesso scriverà della sua pittura che l'ha impressionato per la sua singolarità nutrita di «sostanze innumerevoli».

La parola del filosofo non avrebbe potuto essere più giusta. L'intento dell'informale era infatti di subordinare la pittura alla materia - di farne una «sostanza» - e non di ottenere tramite la forma la sublimazione classica della materia. E precisamente in questo intento consiste l'aggiramento dell'estetica. Certo, un aggiramento simile esiste anche in Pollock: la tecnica del «dripping» svia la pittura dalla sua strada tradizionale, ma allinea il gesto del dipingere sull'azione, allontanandosi così dall'informale. Difatti il dripping dà soltanto sfogo alla materialità della pittura, mentre l'informale la interroga facendo intervenire dei riferimenti intellettuali, compresa l'introspezione - operazione mentale per eccellenza che, a sua volta, introduce il vissuto. Di qui la complessità dell'informale e la necessità di parlare non più di influenza ma di permeabilità personale a, un certo discorso articolato sul livello della materialità della pittura. È ciò che è successo nel caso di Repetto e che ali ha permesso di inserirsi nella continuità di una corrente francese pur ravorando in Italia.

### *Repetto, pittore informale*

Non sorprende che Repetto sia pervenuto all'informale, che abbia trovato in questa corrente dai margini imprecisi la sua famiglia naturale. Eali stesso dichiara indirettamente l'origine francese del suo lavoro quando., chta tra le letture che lo hanno segnato, Sartre, Gide, Proust e nient'altro. Sartre, è l'esistenzialismo, Gide -la verità ad ogni costo, Proust -la coscienza del vissuto. Su questo sfondo si svilupperà la pittura di Repetto a partire dalla fine degli anni '50.

Nel 1959, per la prima volta, uno dei suoi quadri è detto Senza titolo. Più tardi, solo più tardi, sarà uso corrente, ma a questa data abbiamo a che fare, mi sembra, con una demarcazione semo anptiitcta orico che pmeuro ritae attenzione. Senza titolo significherebbe che l'event 1emplice che si vede sul quadro è stato riconosciuto da Repetto e accettato. Tuttavia, durante questo stesso anno 1959, quando dipinge dei quadri che hanno per titolo Foresta, Albero, Santa Margherita, Paesaggio nero, - e così via negli anni seguenti -egli indica chiaramente che la sua pittura ha attinenza col mondo di fronte. Per quali ragioni allora il quadro Senza titolo, olio su tela 55 x 70 cm., è stato accettato?

Il fatto rivela, penso, un aspetto essenziale del cammino di Repetto: la sua cauta riflessione nel nome della autenticità. Egli ha riconosciuto l'irruzione di un gesto che non aveva più la sua fonte in una impressione venuta dall'esterno. Prima però

di ammettere che una tale fonte potesse trovarsi all'interno di sé stesso, prima di accettare l'inversione del gesto che lo condurrà alla pittura informale, prima di lasciare libero corso al gesto indipendente dallo sguardo, egli si proporrà di elaborare il vissuto proveniente dal di fuori ed è questa attenta elaborazione che provocherà una lunga oscillazione tra i dipinti con un titolo e quelli senza. Questi ultimi finiranno per imporsi pian piano, quando una specie di esaurimento avrà condotto la realtà alla propria estinzione.

È molto curioso, anche, seguire questo passaggio sul piano cromatico. La forma del reale, filtrata e rifiltrata, divenuta una traccia lontana, trova il suo accento figurativo più forte nel colore: il verde domina in *Foresta, Albero*, o, ancora, in un quadro più tardo che reca il titolo di *Foglie*. Esempi questi, tra molti altri. La logica salta agli occhi: sopprimere la forma vuol dire allontanare il razionale, così come mantenere il colore dell'oggetto dipinto significa salvaguardarne la parte che, portata dalla sensibilità, sfugge al razionale.

A ciò si aggiunge il rapporto fra il colore e la tecnica. In *Paesaggio nero* del 1959 si può osservare come il gesto più rude, dovuto all'impiego della spatola, ha portato con sé una monocromia altrettanto rude. Ora, l'apparizione di una tale monocromia è particolarmente significativa poiché interrompe il legame tra il colore e il reale. La via è aperta perché il quadro sia dissociato dalle apparenze. Simultaneamente, con l'utilizzo della spatola, Repetto ha preso coscienza del gesto del dipingere che, attraverso la mano, risale al corpo. Non vi è dubbio che questa presa di coscienza sia stata capitale nella sua evoluzione. La flessibilità del gesto che egli ha ricercato attraverso tecniche leggere come il disegno, ma anche l'acquarello, non è che la conseguenza. Dal momento che è stata acquisita, questa flessibilità ha permesso un alleggerimento di tutti i colori che intervengono nel quadro quali essi siano. Qui è la differenza fondamentale tra Repetto e i pittori informali francesi. Costoro, confrontati alla materialità della pittura non esitano a mostrarla allo stato bruto, non rifiutano l'aggressività che essa comporta. Nell'italiano Repetto, al contrario, si direbbe che esista una paura atavica della materia ingrata che respinge lo sguardo. O forse sarebbe, chissà, un resto di idealismo? Il fatto è che in lui vi è una resistenza da vincere e per superarla farà parlare la materia pittorica sottovoce agendo in sottigliezza sul legame corpo -mano per mezzo di una tecnica personale che ha all'esecuzione per dominante dell'intera una sorta di «estompaggio», un «affievolimento» esteso quadro. Lo sfumato di Leonardo chiamato a fondare l'eretico cammino di un pittore contemporaneo che si è avventurato fuori dai sentieri battuti. Un grafismo sottostante può emergere o perdersi in meandri nello strato di pittura ora fluido, ora più denso, trasparenze e opacità possono intrecciarsi, ma anche una punta dura – perché no? – può graffiare il colore fresco, dispiegamenti cromatici possono sovrapporsi, il tutto prendendo l'aspetto di una insistente forza in ritirata. Un palinsesto del vissuto. Con questa personalizzazione manifesta della tecnica, a partire dagli anni '70, il periodo di ricerca sembra concluso per Repetto

e l'avvenire della sua pittura sembra aperto.

### *L'avvenire aperto*

Se Repetto ha concepito una pittura-dedalo, che perturba per mancanza di possibili riferimenti, quando si è davanti alle sue opere recenti, si può constatare che la sua evoluzione consiste nell'aver moltiplicato e affinato proprio quegli elementi perturbanti. Per quanto sia chiaro che si tratti di pittura informale, che essa attinga all'esperienza esistenziale, non di meno il colpo inferto all'ordine estetico non cessa di disturbarci. Ed è dovuto al fatto che rottura effettivamente c'è stata. Osservando del resto con attenzione, si finisce per capire che il suo lavoro ci disturba per una ragione ben precisa: Repetto riesce a mostrarci il rovescio della pittura che siamo abituati a vedere dal dritto. Ovverossia, lungi dal cedere all'aleatorio - come lo farebbe credere uno sguardo superficiale - egli ha scoperto la logica interna, anch'essa contropelo, del proprio gesto.

Difatti: presa dal dritto, la pittura, come è noto, ha per molla il-contrasto, il quale agisce a tutti i livelli e in primo luogo divide la superficie dipinta in: fondo e forma. Questo fondamentale contrasto come si presenta nell'opera di Repetto? L'assenza di ogni delimitazione che renderebbe identificabile una forma, fa sparire anche la nozione di fondo. Si è di fronte a una spazialità fluttuante, uno spazio di per sé già sviante e che lo diviene doppiamente a causa dell'assenza totale di contrasti cromatici. Dei colori incerti, spesso spinti al limite del percettibile, si perdono gli uni negli altri, si avviluppano in un ammasso indifferenziato. Niente che sappia di armonia, sempre rassicurante. Nessuna traccia di equilibrio. Un gesto labile e insistente solca la tela senza scopo preciso, senza direzione prestabilita. Un altrove ha trovato i suoi segni sul rovescio della pittura. L'oscurità di cui questo altrove è testimone, in altri tempi aveva intriguato Gauguin quando aveva dipinto la sua celebre composizione *D'où venons-nous? Qui sommes-nous? Où allons-nous?* (*Da dove veniamo? Chi siamo? Dove andiamo?*). La sua risposta, simbolica, aveva preso la forma di diversi personaggi presentati sullo sfondo di un paesaggio. La risposta di Repetto non segnala che l'angoscia della domanda, l'angoscia senza forma dell'esistenza che soltanto il rovescio della pittura può esprimere alla lettera.

Ma in che modo dipingere quando il quadro non ha più come finalità il diletto? Nell'opera di Repetto esiste una scommessa decisamente tecnica che i suoi lavori recenti esplicitano al meglio - la padronanza tecnica richiede, si sa, il suo tempo. Secondo la sua abitudine, in questi ultimi anni ha dipinto su tela e su carta. Con una differenza che la dice lunga. La carta, essendo un supporto leggero, non permette una elaborazione in profondità. Qualunque sia la tecnica che Repetto utilizza, che si trattino di un misto di tempera, acquarello, matita, che so io? matite colorate, pastelli, il colore stesso mantiene una forza sufficiente per affermarsi. Può essere facilmente nominato - contrariamente a ciò che avviene

nelle pitture in cui la tela ha subito una elaborazione prolungata. Sottoposti allo stesso procedimento delle tecniche miste, i quadri di Repetto hanno infatti una particolarità: tutti i colori che ricoprono la loro superficie tendono verso uno strano pallore, come se la loro apparizione fosse aspirata dalla loro dissoluzione, come se tutti, per lo più, fossero sommersi o sorgessero da un grigio iniziale, non necessariamente evidente, diffuso e tuttavia perentorio. Dei blu, più chiari, meno chiari, dei rossi, più chiari, meno chiari, vinaccia o ancora delle ocre, dei neri, dei bianchi possono qua e là affiorare ed essere percepiti, ma tutti questi colori hanno subito un «estompage», quell'affievolimento che è una specie di evanescenza cromatica. Al posto del contrasto mancante: l'«estompage». Tanto è vero che la pittura dal dritto mostra il colore, al rovescio lo sottrae allo sguardo. Tale è la logica dell'informale da cui Repetto non si allontana mai. Inoltre poiché al di qua della forma non vi è principio costruttivo, il suo quadro si articola per mezzo di tratti discontinui: delle righe si aggiungono a delle masse, delle pennellate a delle macchie, dei baluginii si incrociano, segmenti di chiarori smorzati avanzano verso il primo piano e soprattutto, soprattutto, succede che Repetto faccia intervenire una luce molto particolare di cui non si sa se è dimezzata o raddoppiata - l'una percepibile in superficie, costituita da macchie chiare, l'altra che l'occhio situa in secondo piano, costituita tutta da scalfitture. (Osservate bene il quadro intitolato Gioioso). Attraversata da queste due luci, la rete cromatica - inutile insistere - enuncia la sua dissoluzione.

Repetto stava mostrandomi una ad una le sue opere recenti quando, improvvisamente, mi accorsi che in nessuna di esse aveva utilizzato del verde. Alquanto sorpreso dalla mia osservazione ho riflettuto un istante: effettivamente il verde non lo tentava più da tempo. Risposta eloquente al massimo quando si sa che la pratica della pittura obbedisce a un funzionamento puntuale - codificato nel senso linguistico della parola. Non è un caso se gli impressionisti hanno soppresso il nero dalla loro tavolozza, così come non è un caso che il cubismo ortodosso, quello di Braque e Picasso, tra il 1907 e il 1914, sia centrato sulle ocre e sul grigio, completati dal nero e dal bianco. Nell'uno e nell'altro caso il significato-colore è legato al significato. Allo stesso modo del verde per Repetto. Il suo lavoro se ne allontana per via del significato particolare che produce il verde.

Cosa dunque è il verde? Un colore a parte nella percezione visiva, il più lento ad agire, in qualche modo il più evanescente. Esperimenti lo hanno dimostrato nel secolo scorso: sottoponendo ad una illuminazione progressiva i colori del prisma (di cui quelli dei pittori non sono altro che la concretizzazione) si è potuto osservare - calcolare l'intervallo tra l'istante in cui si ha una sensazione di luce senza che il colore sia riconoscibile e l'istante in cui il colore viene riconosciuto. Per il rosso questo intervallo è praticamente inesistente. Dall'apparizione del primo lucore, il rosso è riconosciuto e nominato. Al contrario, per il verde questo intervallo è il più lungo, più lungo che per tutti gli altri colori (compreso

il giallo, contrariamente a ciò che si potrebbe pensare).

Man mano che l'illuminazione aumenta, il verde appare e continua ad essere percepito come una luce incolore molto prima di essere riconosciuto. Stranezza del verde: tra tutti i colori esso rappresenta l'indefinibile. E tale esso è per difetto, per debolezza. La sua presenza nel quadro di Repetto provocherebbe uno iato, un cedimento di quella pregnanza che egli chiede all'indefinibile quando lo dipinge. Logica imperiosa, intuizione, l'una nell'altra. Così va la pittura.