

RISONANZE DEL VISIBILE

Sul percorso pittorico di Marino Iotti (1990-2010)

1. Referenti preliminari

All'inizio degli Anni Novanta la ricerca pittorica di Marino Iotti perviene alla sintesi provvisoria di un processo immaginativo legato ai referenti naturalistici, alle relazioni con i segni del paesaggio, alle forme vegetali e alle loro metamorfosi. Uno dei temi dominanti di questa stagione preliminare è quello dell'albero, inteso come struttura figurale che accoglie molteplici riflessioni sui modelli di rappresentazione.

Non ancora trentenne, il giovane pittore reggiano indaga le diverse proprietà del visibile pittorico, affronta il rapporto tra segno e colore, tra struttura dell'immagine e valori luminosi che da essa si sprigionano, con un senso di astrazione che mantiene sempre attivo lo sguardo sulla natura.

La materia pittorica è sottoposta a un esercizio di lenta esplorazione, sia come persistenza dei meccanismi figurali del paesaggio, sia come elaborazione delle consistenze cromatiche. In questa fase di accertamento, Iotti seleziona i fenomeni del reale per scoprirne i valori essenziali, da un lato le forme emergono attraverso profili taglienti e contorni nitidi, dall'altro prevalgono variazioni di luce che giocano su ombre e bagliori in continuo divenire.

L'equilibrio delle diverse componenti è uno stato di inquietudine formale con cui l'artista non pretende di risolvere le contraddizioni del visibile ma desidera a cogliere le risonanze del mondo esterno, attraverso "i due poli dati dalla figura umana e da forme vegetali". (A. Gianolio, 1980)

Tutto avviene attraverso la visione evocativa del colore, un colore che nasce dall'incontro con il soggetto rappresentato, concentrato sulla stilizzazione dei referenti naturalistici più che sull'apparenza della loro forma realistica. Del resto, la ripresa d'interesse nei confronti della pittura durante gli Anni Ottanta indica un clima culturale disposto a considerare l'atto del dipingere come strumento creativo ancora carico di interesse. Questo avviene anche se ricerche poste sotto il segno del "nuovo" hanno sempre considerato il ruolo della pittura – almeno dai primi Anni Sessanta – come funzione comunicativa superata, posta ai margini del dibattito prevalente sulle nuove tecnologie e sulle sue espansioni spazio-temporali.

Immerso come altri pittori della sua generazione nella profonda tensione del dipingere, Iotti non cede alle lusinghe di nuove tecniche linguistiche e lavora con convinzione a delineare il suo percorso pittorico all'interno delle suggestioni visive del paesaggio.

A sostenere il pensiero vitale della pittura nella società viziata da molteplici forme di speculazione sulla "natura" contribuisce un atteggiamento riconducibile ad un "filone ecologico" con cui l'artista vuole recuperare un perduto "equilibrio tra uomo e natura, primordialmente fusi in un'entità omogeneamente inscindibile". (G. Galli, 1986)

All'inizio degli Anni Novanta la visione sensibile del colore si rafforza attraverso la congiunzione immediata tra la funzione strutturante del segno e la libertà d'immagine che solo il possesso della materia può garantire. Avvalendosi sia della tradizione del naturalismo padano sia delle grammatiche generative dell'informale italiano, Iotti entra nel vivo del gesto pittorico con opere che affrontano la forma nel fluire dell'impulso

cromatico, sempre suscitando la sensazione che ciò che la pittura restituisce è la traccia di un respiro molto più vasto, la testimonianza di un modo di organizzare lo spazio come visione corporea del colore.

2. Flussi e congiunzioni della natura

La sequenza dei dipinti scelti per la presente mostra antologica prende avvio da questa fase di accentuazione del ritmo dinamico dell'immagine, momento decisivo per comprendere lo sviluppo che, nel corso di due decenni (1990-2010), consentirà all'artista di verificare molteplici possibilità di sollecitare la materia pittorica come risonanza del paesaggio.

Nelle opere che aprono questo percorso la composizione è sorretta da un movimento circolare, accerchiante, avvolgente, come un vortice di sensazioni cromatiche dove lo sguardo viene attratto dal frantumarsi delle pennellate, in sintonia con il divenire delle fibre cromatiche.

L'immagine del paesaggio è fissata nel flusso della natura verdeggiante e luminosa, nel dinamismo dei segni che imprinono direzioni diverse, giungendo sia "alla sintesi di un linguaggio figurativo dinamico e scattante" (G. Ardissonne, 1991), sia "alla sublime congiunzione di chi guarda e della cosa guardata". (G. Ferrari, 1992)

L'immagine si carica di evocazioni primordiali, è scossa da schegge mutevoli di colore che deflagrano con movimenti improvvisi, essi provocano bagliori e scatti luminosi che tengono lo sguardo in allerta, anche quando sono i neri e i grigi a balenare nella vibrazione di un attimo.

In quest'atteggiamento giocato sul vitalismo immaginativo Iotti privilegia il transito dei segni, affida ogni palpito visivo alle oscillazioni del gesto pittorico, alla vertigine delle forme che nascono dalle pulsazioni del colore. Lo scorrimento dello sguardo da un punto all'altro della superficie indica la compresenza di ritmi diversi che invadono la superficie lasciando sensibili scie del loro movimento, tangibili tracce del gesto irripetibile con cui l'artista esprime il proprio essere nel mondo.

Se questo stato d'animo tendente all'astrazione gestuale caratterizza le opere dipinte tra il 1990 e il 1992, negli anni appena seguenti l'immagine del paesaggio torna a configurarsi in senso figurale e frontale, acquista una visibilità evocativa, senza mai cedere a notazioni naturalistiche.

Anzi, l'immagine della natura è luogo di atmosfere inconsuete, di bagliori che trapelano dalla soglia del colore, miraggi percettivi che suscitano pensieri ulteriori rispetto a quelli che accompagnano la vita di tutti i giorni.

Si tratta infatti di una forza cromatica diversa rispetto a quella del paesaggio tradizionale, non più una visione contemplativa e consolante, piuttosto invenzione pittorica che nasce nel folto dispiegarsi della materia, svelando gli umori segreti e i percorsi nascosti del visibile.

Nelle opere dipinte tra il 1993 e il 1994 (i titoli indicano semplicemente Composizioni e Paesaggi) riemergono valori chiaroscurali che ripropongono la tensione tra figura e sfondo, tra orizzonte terrestre e ricerca della vertigine spaziale, con una prospettiva

comunicativa dove “tutto è ambiguo, tutto allude ad altro e in altro si va trasformando, alternandosi, vanificandosi”. (S. Moretti, 1995)

Da queste ambivalenze visive si passa a volumetrie astratte che possono identificarsi in alberi e architetture naturali, figure sospese tra terra e cielo, presenze misteriose che racchiudono il senso inesplicabile del rapporto tra uomo e natura, perfetta simbiosi tra valori sensoriali e aspirazioni spirituali.

Le forme sono frammenti in tensione con il vuoto, forme solide che aprono varchi, talvolta spezzate e attraversate dagli andamenti spirali del segno, graffiate ed esasperate dall'andamento verticale delle linee che si avviluppano tra differenti energie cromatiche messe in campo.

In alcuni paesaggi è il verde a dominare evocando bagliori che non hanno alcun riscontro con la realtà, sono emanazione di pura luce pittorica, emozione soggettiva che lotti fissa con tecnica vigorosa, senza mai rinunciare al dialogo tra colore dipinto e sperimentazione grafica.

L'intensità del colore è spesso attenuata da schiarite di bianco che alleggeriscono il peso delle ombre, dense oscurità che incombono sull'equilibrio compositivo suggerendo atmosfere quasi visionarie. Nell'immagine del paesaggio scorrono brezze ariose, atmosfere mutevoli che acquistano evidenza nel tumulto delle forme, nei contrasti e negli accordi del gesto, nel ruolo decisivo che assume “la visibile traccia del pennello sulla tela per disegnare curve falcate e per distribuire il colore, ora sovrapponendolo leggermente in velature successive, ora imponendolo in masse coprenti”. (M. Mussini, 1994)

Quando è il blu ad avvolgere la spazialità dilatata del paesaggio si avverte una dimensione lirica che lascia trasparire ventilazioni leggere, temperature evanescenti, sensazioni che trasmettono una dimensione sognante che gradualmente porta lo sguardo verso spazi lontani.

Su questa soglia tra il reale e l'infinito, il linguaggio della pittura cerca toni svagati, profili sfumati, aloni di forme che sembrano impronte sfuggenti dell'inconscio, si sottrae a qualunque riconoscibilità immediata giocando su minime consistenze e su instabili parvenze.

3. Giardini di luce e diari di scrittura

A metà degli Anni Novanta l'esigenza di dialogare con il volto sospeso del paesaggio è indicata da un ciclo di opere dove il colore è trattato come un soffio leggero che avvolge lo spazio trasfigurando i segni e le forme, quasi senz'altro alcuna reciproca separazione. E' come se lo spazio della natura emergesse dalla memoria con la vaghezza indicibile della luce appena sfiorata dal contatto con le cose. In tal senso, l'artista non teme di evocare lo stupore dell'infanzia, l'incanto dei primi modi di sentire la natura, di avvertire il profumo intenso dei fiori, inebriandosi di colori e di luci, in uno stato di abbandono alla pura esperienza dei sensi.

In alcune opere è evocata l'immagine del “giardino” come oasi, dove coltivare il sentimento quotidiano del dipingere, bastano pochi segni per esprimere la trasparenza e l'immediatezza del rapporto sognante con la natura, tanto che il volto misterioso del visibile si vela spesso di meraviglia.

Il "giardino" è il luogo della purezza che il colore insegue come desiderio di congiungere la fisicità della natura alla sua astrazione mentale, esso è il territorio illimitato che lo sguardo esplora immergendosi nelle presenze evanescenti che l'occhio osserva non stancandosi mai di registrare ogni minima variazione di luce. Quest'atteggiamento richiede una lentezza del tempo percettivo che l'artista sente necessaria per comunicare il soave trasfigurarsi della natura, le mutevoli sorprese che tengono il bilico lo sguardo del lettore, sollecitato ad abbandonarsi allo stato d'animo del giardino senza preoccuparsi di distinguere le forme che lo compongono.

L'emozione del dipingere si rivela ancor più intensa nelle opere dedicate al tema del "diario" (1996-1999), quotidiana necessità di fare i conti con la forza assorbente del colore, con le vibrazioni del suo ininterrotto fluire sul filo della memoria, in costante relazione con le inquietudini del presente.

La pittura diventa - in questi anni di felici intuizioni- un esercizio fortemente legato alle incidenze del segno sulla pelle del colore, un succedersi di ritmi cromatici che alludono ad armonie e contrappunti musicali, scansioni spaziali che somigliano a partiture immaginarie, calibrate trascrizioni di suoni in colori.

Silenziose astrazioni sono affidate a lievi impronte del bianco, l'immagine del vuoto prelude alla genesi di leggere atmosfere, da minimi segni sulla pagina si passa al respiro ampio del colore. La pittura come "diario" evoca ogni volta misure diverse, frammenti di un racconto che interroga la superficie lasciando trapelare umori segreti, sentimenti nascosti, desideri ancora da svelare, nuove avventure del pensiero immaginativo.

Nell'atto di fissare le fluttuazioni del visibile, la passione quotidiana del dipingere permette di raccogliere gli appunti immediati della scrittura, infatti "il diario di Lotti esprime una gestualità rapida che fissa istantaneamente sulla tela gli impulsi interiori, trasformandoli da segni calligrafici in pittura". (G. Cerri, 1998)

Le atmosfere luminose del colore dialogano con le traiettorie della scrittura suggerendo una connessione tra parole e immagini, entrambe partecipi dello stesso dinamico fervore, infatti l'inserimento delle lettere nel tessuto pittorico avviene seguendo i movimenti delle pennellate.

Il modo di organizzare i segni nel divenire della superficie fa pensare alle composizioni intermittenti di Paul Klee, artista di indecifrabile complessità tra i più amati dal nostro pittore, soprattutto quando la fantasia è in cerca di poesia per volare oltre le fasi di elaborazione degli strumenti pittorici.

Nella dimensione lirica del "diario" la scrittura è vissuta come una visione aperta che si accresce nell'atto del suo farsi, si avvale di linee più o meno marcate, di forme angolari e, soprattutto, di movimenti alternati tra il pieno e il vuoto, combinazioni ininterrotte di segni che, seppur frantumati e separati- agiscono reciprocamente.

In altri casi, il riferimento corre a Gastone Novelli e al suo modo di concepire la pittura come quotidiana ricerca dell'invisibile, dimensione evocativa dove spazio e tempo viaggiano su indecifrabili onde interiori. Allo stesso modo, passato e presente alludono a medesimi universi del senso, intrecciano i loro percorsi di lettura per portarsi oltre, infatti, il peso della memoria e quello la fantasia convergono per creare i segni del futuro.

Ciò che più conta non è solo fare pittura come ricerca di progetti possibili ma creare le condizioni perché l'opera sappia sospingere l'osservatore al di là delle proprie abitudini,

quasi per costringerlo a sognare, a leggere segni e colori come elementi legati alle energie poetiche dell'immaginario.

Non a caso, Iotti ricorre spesso a titoli che indicano direttamente l'universo della poesia e la figura del poeta, tramite irrinunciabili per accordare diverse sensibilità nella stessa necessità di fantasticare davanti allo spettacolo della natura.

Se è vero che la tentazione è quella di congiungere colore parola e suono nella concordanza delle loro differenze, è altrettanto necessario ricordare che l'impulso del dipingere si fonda sul proprio dinamismo, senza altri referenti che quelli del proprio rivelarsi.

In "Poesia rosa" (1998) oppure in "Diario rosa" (1999) tutto dipende dall'abbandono lirico e dalla disponibilità a trasformare lo stato d'animo iniziale in qualcosa di diverso, nella scelta di un colore delicato ed espansivo che esprime un'immagine poetica, libera da qualunque vincolo.

Si tratta di un modo di concepire la pittura come campo magnetico di segni e di forme che hanno il compito di alleggerire il peso della vita, di allentare la morsa delle frenesie quotidiane, di liberare il pensiero lungo spazi sconfinati che aprono lo sguardo verso universi paralleli, senza inizio né destinazione, sono solo percezioni infinite in forma di pittura.

Sul finire degli anni Novanta molteplici tensioni spaziali occupano la superficie, da un lato la frammentazione del segno in armoniche composizioni, dall'altro il costituirsi di un addensamento di materia verticale e centrale che può assumere valenza di figura, di albero o semplicemente di misterioso spiraglio dentro la luce del visibile.

Questi modi di trasformare l'automatismo pittorico in visione illimitata è desiderio di rompere i canoni dilatando la coscienza dell'esprimersi, è ricerca di libertà immaginativa che spinge le forme verso nuovi equilibri tra il controllo razionale e la spontaneità necessaria a perdersi nelle procedure del dipingere. Ogni opera è un'avventura diversa dove l'artista mette in atto la sua sapienza pittorica, ma dove è anche disposto a verificare nuove insorgenze del colore, interessato a ricavare dal trattamento delle materie insegnamenti decisivi per dare forza e impulso alle forme nel loro divenire.

4. Emozioni e ragioni del colore

Anche se non è mai utile -in assoluto- ragionare per decenni, soprattutto nel caso della pittura e delle sue continuità con il passato, sia concesso utilizzare questo schema per seguire con ordine il susseguirsi delle opere nei loro continui rimandi e nelle sovrapposizioni dei temi iconografici.

All'inizio del 2000, la ricerca di Iotti esplora nuove possibilità evocative dell'immagine avvalendosi di altre risonanze del visibile, questo orientamento avviene senza che nulla vada perso del percorso seminato e tutto possa offrirsi come apertura verso nuove verifiche del dipingere.

Mentre l'arte si intrattiene con i grandi fermenti tecnologici del nuovo millennio, il ruolo della pittura non mette in discussione i caratteri del colore dipinto che - nel caso di Iotti - oscillano tra l'orizzonte intramontabile del paesaggio e il sogno smisurato dell'altrove, polarità di una dialettica che si rinnova opera dopo opera, come eterno ritorno dell'immagine su se stessa.

Il racconto pittorico scorre tra forme conosciute e latitudini ignote, tra tonalità calde e aspre graffiture, tra nutrimenti materici e vuoti d'aria, con un senso di ricerca che non è mai appagato dai risultati raggiunti, vorrebbe sempre rimettere in questione quanto ha già preso sembianza nella sostanza dei segni e delle forme.

In questo procedere lungo i sentieri persistenti della "natura" emergono altre apparizioni, il colore acquista densi spessori, si muove ora cancellando ora sovrapponendo dettagli del vissuto, ricordi e premonizioni, tracce che preludono a nuovi percorsi. La fisicità del colore amplifica le sue valenze materiche, si concentra sulle consistenze tattili che trattengono gli umori della terra, mentre la pelle della superficie si disgrega sotto l'azione del segno che incide, graffia e provoca altri fervori visivi, rivelando le parti ruvide rispetto a quelle lisce.

D'altro lato, Iotti non rinuncia a volgere lo sguardo verso la vastità luminosa del cielo, il grande spazio che sta sopra l'orizzonte, anzi questa tendenza a verticalizzare l'immagine si rafforza ogniqualvolta s'impone il superamento del terrestre e l'immagine entra in relazione con l'invisibile.

In "Leggendo le nuvole" (2002) le geometrie figurali in primo piano- figure terrestri di emblematica decifrazione- sono sovrastate da un'atmosfera luminosa dove viaggia una grande forma aerea disegnata nel bianco, rivolta verso astratte spazialità, impronta della memoria ma anche prefigurazione del futuro. Le scritte, gli alfabeti, i geroglifici che compaiono nel profilo della nuvola alludono alle storie del cielo, all'identità mutevole di tutte le nuvole possibili, tramiti con i respiri del cosmo, con le fluttuazioni del visibile-invisibile che transitano per un attimo e svaniscono come apparizioni fugaci che l'occhio non distingue.

Del resto, lo stato d'animo dell'inquietudine è il filo conduttore di un modo di sentire la materia come ininterrotto palpito emotivo, esperienza imprevedibile, processo che nessun controllo razionale può programmare, a meno che il pittore voglia cedere alle lusinghe manieristiche del mestiere. Di questo non si tratta, da un simile rischio Iotti si tiene ben lontano, la sua sensibilità non ammette compromessi, infatti "attraverso la forza del segno e del fascino del colore, la sua pittura racconta le inquietudini che ciascuno di noi vive nel profondo davanti al mistero della vita e di fronte agli avvenimenti drastici di questo nuovo millennio". (M. Paderni, 2002)

Il tema della solitudine umana è connesso a questo stato d'animo conflittuale, lo si avverte nelle ieratiche figure antropomorfe che si affacciano tra paesaggi e astrazioni, con l'aria di chi si sente isolato nel frastuono del mondo e delle mode culturali. A guidare questi stati d'animo è ancora la figura simbolica dell'artista-poeta alla ricerca del proprio spazio di meditazione, solitario viandante ai confini della percezione, con il corpo minacciato dalle insidie del tempo, segnato dalle cicatrici della memoria.

Ognuna di queste figure di poeta ha occhi grandi e smarriti, appena cerchiati dal segno, presenza allusiva che sta nel paesaggio ma che nutre pensieri che vanno oltre il perimetro della realtà, verso percorsi adatti ad una migliore conoscenza dei sentimenti umani.

I riferimenti culturali del secondo '900 avanzati dalla critica che si è occupata di Iotti sono molteplici, e sono tutti esempi legati alle inquietudini del segno e agli ardori della materia che trasformano ogni visione in altrettanti sconfinamenti espressivi: da Giacometti a Dubuffet, da Wols a Fautrier, dall'Informale all'Art Brut, dall'Astrattismo lirico all'Espressionismo astratto, fino al Graffitismo americano.

Si tratta di una mappa talmente vasta che può comportare il rischio di smarrirsi in qualcosa di generico, per fortuna Iotti si nutre di questi referenti ideali con umiltà e rispetto, cognizione che gli permette di coltivare i caratteri della sua formazione culturale, senza travisarne mai il senso originario con la pratica disinvolta della citazione.

Al di là di possibili affinità stilistiche, l'artista è consapevole che le fonti di ispirazione della sua arte sono le forme del vissuto, gli umori della terra emiliana, le superfici erose dal tempo, le sostanze ruvide, i vecchi intonaci, le argille porose, i sedimenti della polvere, i lacerti di materie in disuso, sottratte al destino della dimenticanza e dell'abbandono.

Prima che le componenti extra-pittoriche assumano una precisa funzione all'interno dell'immagine è la materia del colore a guidare ogni pensiero, a filtrare ogni tentazione di mettere ordine al caos delle forme, organizzandole in calibrate composizioni dove l'istinto informale agisce insieme con l'esigenza di strutturazione dello spazio.

Da questa duplice esigenza nascono opere dove le strutture figurali e astratte dialogano all'interno della stessa metamorfosi, con la convinzione che solo attraverso la fusione di tutti gli elementi si può pervenire ad un "paesaggio" che in sé contenga il graffio e l'erosione, lo spessore e la scalfitura, il segno calligrafico e la traccia, il gesto veloce e la calcolata stesura del pigmento.

5. Segreti nutrimenti della materia

Una lettura non trascurabile dell'arte di Iotti è quella che considera la materia pittorica assimilabile alla terra coltivata, agli umori delle stagioni, alle germinazioni consistenti della natura, alla vitalità interna alle forme del paesaggio come metafora del divenire della pittura.

"Paiono, a volte, le stesure di Iotti un campo riarso, screpolato, colto nei periodi di siccità, che mostra le sue mutazioni, dalla semina al raccolto, che conosce il tempo del silenzio, e che respira le luci, i tepori, le asprezze delle stagioni". (S. Parmiggiani, 2004)

La verità di questa interpretazione accompagna anche la lettura delle opere successive alla fase a cui il critico fa riferimento, essa è dunque direttamente riscontrabile in tutte le opere dipinte fino ad oggi, soprattutto quelle dedicate al paesaggio, alla terra d'Emilia, ai ricordi di viaggio e agli attraversamenti di territori sospesi tra la luce celeste del cielo e gli sprofondamenti nelle atmosfere notturne.

Si tratta di un percorso che l'artista conduce affidandosi a diverse fonti di ispirazione, in realtà la genesi dell'immagine è l'energia istintiva del segno che scava dentro i segreti della materia, unica e vera generatrice di mistero.

Ponendosi sulla lunghezza d'onda delle risonanze cromatiche, Iotti concepisce la pittura come un canto poetico dove i battiti del segno, le intermittenze del colore e le stratificazioni delle materie giocano sull'alternanza di ritmi astratti e variazioni figurali.

Ogni composizione è dunque un equivalente visivo di valori musicali che i colori sollecitano stabilendo accordi e consonanze con i segni, le scalfiture, le tracce e i sedimenti che l'artista va disponendo sulla superficie mettendo sempre in sintonia le singole parti con il tutto.

Colore e suono sono strumenti in reciproca tensione, sono possibilità che il pittore ha di immaginare un dialogo con l'energia dell'invisibile, "è l'elemento poetico unito a quello

musicale (...) quando a dominare è il lirismo, che si carica di una musicalità dolce e intensa” (F. Baboni, 2005)

Nel corso del tempo emergeranno altri omaggi a musicisti (Le mer, omaggio a Debussy, 2010, Omaggio a Gorecki, 2010) e sarà sempre evocazione appassionata di universi comunicativi in cui l'artista cerca analogie visive con la propria pittura, fluide affinità in grado di restituire corrispondenze tra la forza espressiva del colore e la carica evocativa della musica. Del resto, il pittore è interessato alla sonorità dei colori, a spazializzare variazioni e accordi che restituiscono le tensioni musicali del dipingere, sempre distinguendo la specificità del linguaggio pittorico da quella degli altri mezzi espressivi. In tal senso, anche la letteratura è talvolta sentita da Lotti come un referente immaginario, come arte complementare alla pittura (Omaggio a Rigoni Stern, 2010), sapendo che tra ricerca letteraria e processo cromatico vi può essere solo corrispondenza di ritmi, tensioni semantiche, emozioni verbali e visive, visioni della vita.

Sognare la pittura al di là del proprio perimetro fisico significa -inoltre- portarsi verso l'altra parte del visibile, abbandonare gli aspetti superflui, stimolare la percezione del paesaggio nella sua complessa identità, fatta di ciò che si vede ma anche di ombre che stanno dietro la sua apparenza.

La perseveranza che Lotti dimostra nel condurre questo viaggio tra la memoria e il presente affiora come un sentimento del tempo illimitato, senza garanzia alcuna, con piena coscienza che a dominare è l'incertezza e la precarietà del cammino, unica sicurezza è infatti la pittura che cresce sulle tracce della pittura.

“In nessuna parte della terra” (2006) l'idea di un altrove senza punti di riferimento si affida ad una materia disgregata in una luce variegata, impreziosita dall'arabesco sottile del segno, da una scrittura dispersa nelle grafie sospese al limite della riconoscibilità, come una visione senza tempo in cui il corpo dell'immagine si frantuma in molteplici particelle cromatiche. Lo spazio è pervaso dal dinamismo leggero delle vibrazioni, dal manifestarsi dei colori come frammenti sparpagliati del pensiero che rimandano alla visione interiore, in traducibile in parametri logici, capace invece di suscitare una trasfigurazione continua delle forme.

Quest'opera appartiene a una fase particolare della ricerca di Lotti, è il momento in cui la progettualità geometrizzante allenta la morsa della composizione e cede il passo ai puri tremiti del pigmento, alla fisicità

della materia che si scioglie nel respiro intermittente della luce.

Negli anni seguenti la costruzione dell'immagine recupera una fermezza strutturale che andrà via via accentuandosi, cercando di dare nuovi assetti alla realtà corporea delle forme, senza mai tradire ciò che era stato raggiunto in precedenza, vale a dire “la sapiente idea dell'arte come luogo di trasmutazioni e di enigmi”. (G. Berti, 2005)

Interessato a umanizzare il linguaggio della pittura come spazio del vissuto la materia di Lotti va sempre più ponendosi come volontà costruttiva di aderire agli stati d'animo del paesaggio, in tal senso conta sia l'impatto totale con la superficie sia la concentrazione sui minimi particolari. Giocando sulla compresenza di queste polarità l'artista tiene sotto controllo la relazione tra segno e colore mirando ad un'atmosfera unitaria dove l'insieme della costruzione esprime la durata dell'evento percettivo.

Per verificare il carattere problematico di questa fase di ricerca basta confrontare immagini di diversa impostazione pittorica, per esempio due grandi tele dipinte nel 2007, da un lato "Cantus in memory of Benjamin Britten", e dall'altro "Promenade".

Dal fondo scuro e magmatico della prima opera affiora un senso misterioso e carnale dove agisce una scrittura filiforme e inquieta, con impulsi segnici che graffiano la materia evocando vortici sonori e analogie musicali. La pittura rende omaggio a un grande musicista che Iotti non solo ha amato ma in cui ha identificato il desiderio di dar forma sia alle proprie felici intuizioni sia alle drammatiche vibrazioni del visibile.

La seconda opera è caratterizzata da una diversa assimilazione della materia che conduce verso la luce del paesaggio, questione che ha impegnato l'artista fino ad oggi, mettendo a fuoco le differenti componenti morfologiche come partecipi della stessa pelle pittorica, dello stesso spazio.

Uno spazio frontale, serrato, costruito su andamenti verticali, fitto di tensioni contrapposte, basato su contrasti tra il bianco e le terre, tra luce e ombra, tra fissità e mutazione, tutto accordato da reciproche connessioni.

In questo processo di strutturazione segnica la temperatura del colore assume un ruolo decisivo, capace di trasformare l'assetto costruttivo e analitico nella trasfigurazione del paesaggio immaginario, dimora terrestre dell'altrove, destino di ogni visione possibile.

A questo Iotti vuole arrivare, consapevole che le virtù tecniche da sole non possono esaurire il senso dell'opera, infatti l'esecuzione è sempre sottoposta all'invenzione, diversamente il linguaggio del colore corre il rischio di diventare prevedibile mentre l'artista vuole dar forma a qualcosa di sfuggente e irraggiungibile, vuole dare durata all'imprevedibile.

6. Confini e soglie del paesaggio

Proviamo a indicare le suggestioni cromatiche dominanti raccogliendo alcune opere dell'ultimo periodo (2008-2010) all'interno di un percorso di lettura che privilegia la presenza di alcuni tramiti specifici: atmosfere, bagliori, tessiture, effetti strutturali, stimoli segnici, accordi e contrasti come dimore dello sguardo interiore.

Il bianco avvolge la superficie come un manto luminoso che attenua ogni dissonanza, il suo chiarore emana una serenità che coincide con lo stato di meditazione (Incanto, 2008 – Canto bianco, 2010 – Racconto bianco, 2010 – Ai confini del bianco, 2010)

Il rosso e il nero dialogano a distanza sospesi nel bianco (Due figure, 2010) oppure sono congiunti nello stesso istante (Notturmo, 2010), talvolta fanno vita a sé (Composizione rossa, 2010 – L'illusione del nero, 2010) o si accordano ad altri colori senza compromessi, con la forza contrastante della luce che invade il campo dell'immagine.

Con il bianco e il celeste si fanno ancor più liriche le presenze segrete del visibile (Nel cielo della pittura, 2010 – Paesaggio di pittura celeste, 2010) e questo d'animo si rafforza nelle tracce del blu e nei rapporti con i grigi. Proprio con il grigio il paesaggio assume variazioni e annotazioni che coinvolgono sia le astrazioni intuitive sia i referenti naturalistici, essendo il grigio una luce intermedia tra il bianco e il nero che consente molteplici gradualità (Viaggio nel grigio, 2008 – Segreti grigi, 2010 – Tra le note dei grigi, 2010 – Variazioni sul grigio, 2010 – Giardino grigio, 2010)

Altro tipo di sensazione visiva è quella suggerita dalle espansioni del giallo cariche di emozioni solari (Lontano lontano, 2009), oppure dalle vibrazioni dell'arancio che accendono fantasie sensoriali illimitate (Arancio, 2009), o infine dalle seduzioni speziate dell'ocra che stimolano l'olfatto provocando leggeri turbamenti. ("Profumo d'ocra", 2008 - Giardino d'ocra, 2008).

Né vanno trascurati altri stati di luce che improvvisamente scuotono la percezione del paesaggio, come i riverberi del verde di cui s'inebria la luce dei giardini, dove lo sguardo si perde senza scampo ai confini del visibile (Lontano nel verde, 2010 - Giardino, 2010).

Queste metamorfosi cromatiche trasformano la compostezza compositiva che l'attuale fase di ricerca pone in atto come necessità di consolidare lo spazio e di farne un progetto unitario, sempre seguendo l'idea di variazione dinamica di un presupposto statico, "per arrivare ad un'armonia complessiva al cui interno però continuiamo a ritrovare contrasti e contrapposizioni. (E. Mezzetti, 2009)

Infatti, lo spazio pittorico di Iotti non è mai immobile, nel corso dell'ideazione si stabiliscono aspetti che vengono a modificarsi in corso d'opera secondo il rapporto che intercorre tra la diversa natura dei materiali adoperati, un rapporto stretto e immediato che non lascia spazio a ripensamenti, solo a lenti assestamenti degli elementi in gioco.

Ritagli di memoria in forma di paesaggio, così si potrebbero chiamare questi incastri polimaterici ottenuti attraverso le qualità pittoriche dei materiali di cui sono costituiti, schegge di varia provenienza compresse in un assetto geometrizzante dove trovano equilibrio la forma e l'informe.

L'immagine del paesaggio è stratificazione tangibile di frammenti organizzati secondo linee di demarcazione tra segno e colore, ogni regola costruttiva non nega l'emozione del fare pittura ma esalta l'equilibrio tra l'intelligenza strutturale dello spazio e libertà del gesto pittorico.

Nell'atto di congiungere le materie l'artista suggerisce spiragli taglienti e respiri del vuoto, fenditure e giunture tra un pezzo e l'altro, con andamenti lievemente obliqui e comunque riconducibili ad una ortogonalità di fondo.

Il paesaggio si articola tra misure calibrate e orientamenti divergenti, attraverso impercettibili scarti che vanno dal minimo dettaglio alla massima dilatazione della composizione. L'inserimento delle materie dentro il campo pittorico provoca minime tensioni che modificano gli umori e i ritmi del paesaggio, paesaggio di pittura - sia ben chiaro- che è un concetto diverso dal genere convenzionale della "pittura di paesaggio". Iotti è ben consapevole che si tratta non tanto di osservare il paesaggio ma di viverlo come materia attiva nei suoi meccanismi interni, gestazione non solo formale ma esistenziale, senza escludere la dimensione poetica della meditazione come riflessione sulla precarietà del tempo.

Nel processo di manipolazione della materia nascono eventi non prevedibili, i piani si congiungono sul filo dell'istinto, orizzonti instabili stanno sospesi tra l'ortogonale e l'obliquo, come grandi mappe dove l'occhio si muove verso soglie di sconfinamento.

Per leggere i paesaggi nella loro complessa articolazione bisogna verificare ogni minima variazione, in quanto ogni opera sembra far parte di una sequenza che -soprattutto in quest'ultima stagione creativa- assume il carattere di un vero e proprio programma di lavoro.

Accanto alla sapienza dell'istinto pittorico non va sottovaluta la capacità di trattare i reperti, di sceglierli per la loro qualità cromatica, trasformando una materia banale in una diversa identità, in qualcosa di attrattivo e necessario all'orizzonte stratificato del paesaggio.

Vecchi legni di recupero, lacerti di canapa e di tela grezza, tessuti damascati da tappeziere, carte uso mano, vecchi manifesti, tubetti di colore vuoti, tagliati ed aperti, pigmenti e grafite, pezzi di cuoio: sono questi i materiali che allettano la fantasia dell'artista in funzione della resa pittorica, quantità e qualità intimamente commesse in un unico processo.

La sovrapposizione dei materiali e la loro contaminazione non è mai violenta, i reperti materici entrano in gioco attraverso sottili accordi, gli inserti tattili sono usati solo quando risultano veramente assimilabili nel corpo del paesaggio. Ad essi si aggiunge un sensibile modo di utilizzare i segni graffianti come ulteriori raccordi tra gli oggetti e i pigmenti, come nel caso di scalfiture e abrasioni che rivelano il desiderio del primordio, quella ricerca dei valori primari di cui la pittura ha bisogno durante l'infinito montaggio del paesaggio.

La perizia dell'operazione pittorica produce una visione intessuta di forme che riflettono l'una nell'altra, di sostanze differenti che affermano la loro coesione, di accostamenti che hanno il dono di alleggerire il peso delle materie comunicando una realtà mentale attraverso le fonti della fisicità.

Questo paziente lavoro comporta un accumulo di energie che il progetto di ogni opera trattiene all'interno del proprio particolare organismo spaziale, sintesi di un linguaggio che vive di autonoma e rigorosa bidimensionalità, piano emblematico dove la pittura è sola di fronte a se stessa, concentrata sulla realtà mentale e lirica delle proprie apparizioni.

Infatti, la superficie è per lotti luogo supremo per misurare il respiro del pensiero, per mettere alla prova il gesto che spezza e ricompona segni e colori come appunti di un viaggio esistenziale, un viaggio nel viaggio che contiene promesse di futuri sconfinamenti, altre trame del paesaggio, luoghi concreti di fantasia, nuove risonanze del visibile.

Claudio Cerritelli