

## Nicola Montalbini, o della vita delle forme

Daniele Torcellini

Nicola Montalbini è un artista che lavora nel campo della pittura. E una dichiarazione come questa, nel 2021, apre più problemi di quanti ne possa risolvere. Nonostante la pittura si trovi in una condizione che lascia presupporre un orizzonte all'apparenza sereno - per diversi motivi: la fortuna critica di cui gode da alcuni anni; l'emanciparsi di un'ampia gamma di attitudini operative; il superamento di rigidi confini, come quello tra figurazione e astrazione; il rinnovato interesse del mercato dell'arte; le possibilità di espansione ambientale, concettuale, digitale, demandate a intelligenze artificiali e deep learning; ma anche le possibilità di riappropriarsi di pratiche, stili, soggetti, ritenuti obsoleti fino a poco tempo fa - il confronto con gli ultimi centocinquanta anni di storia si impone e Nicola, che ne è consapevole, lo affronta con la destrezza di un giocoliere: risolve con naturalezza e strappando un sorriso, il problema arduo di mettere mano a pennelli e colori dopo il Novecento, con le sue estensioni nel secolo precedente e in questo che stiamo vivendo, e con tutto quello che questo lungo periodo ha comportato per la pittura - tra apici, cadute, cambi di paradigma, macerie e polvere sotto il tappeto - senza alcuna pretesa di dire qualcosa di nuovo - troppo ironico, Nicola, per credere nella palingenesi del progresso e nel mito dell'originalità - ma con l'impellente necessità di dipingere, giocando, per allontanare, come egli stesso afferma, la paura della morte, rendendo sotto forma di oggetto - l'oggetto quadro - la sua visione del mondo e la sua immaginazione.

Artista assai prolifico, Nicola si muove in un perimetro prevalentemente figurativo, con sequenze di opere monotematiche, nessuna delle quali realmente chiusa, dedicate a soggetti apparentemente distanti tra loro quanto distanti possono essere le cose in cui il nostro sguardo si imbatte, quotidianamente, nell'esplorare il mondo che abitiamo. Ad interessarlo è la superficie, sia essa quella fisica della tela, o quella digitale del tablet, sia essa illusoriamente estesa in profondità per via di chiaroscuri, o modulata per via di accostamenti cromatici insistentemente planari. In ogni caso, i suoi sono interventi bidimensionali su superfici bidimensionali: tratti, tratteggi, pennellate e stesure che rifiutano ogni condensazione di materia pittorica, grassa e pastosa. D'altra parte, Nicola, classe 1986, si è formato nel contesto di una cultura visiva, qual è l'attuale, ossessivamente incentrata sugli schermi. Televisivi a tubo catodico, prima, poi LCD, plasma, LED, OLED; digitali e personali come quelli di computer, smartphone e tablet; nello spazio pubblico come quelli informativi e pubblicitari; sempre più grandi, ma anche sempre più piccoli come negli smartwatch; con una definizione sempre più alta; con colori sempre più vividi e brillanti di cui stupirsi ogni giorno di più. È naturale, allora, che le sue opere trasmigrino dal mondo reale a quello digitale e viceversa, mostrandosi "vere" in ogni caso.

Con una definizione volutamente imprecisa, si è poc'anzi definito Nicola un artista prevalentemente figurativo. Non volendo incappare nella polarità apparentemente dicotomica che il riferimento alla pittura figurativa innesca, portandosi con sé quello alla pittura astratta, si potrebbe risolvere il problema ricorrendo ad una perifrasi che suoni all'incirca in questo modo: nei dipinti di Nicola riconosciamo oggetti che possiamo identificare e categorizzare, nominare, in sintesi. Sennonché, tra la fine del 2020 e l'inizio del 2021, Nicola orienta la sua pittura verso una radicale e sistematica esplorazione dell'astrazione cromatica. Si tratta di una sequenza di opere che appare, ad uno sguardo distratto, in forte discontinuità con la produzione precedente e che, invece, considero paradigmatica dell'approccio di Nicola alla pittura, costringendoci a riaprire il confronto, tra astrazione e figurazione.

Quello che Nicola compie, nel corso di alcune settimane, a cavallo tra 2020 e 2021, è un vero e proprio percorso di sviluppo da "vita delle forme"<sup>1</sup> - che potrebbe essere parafrasato in 'vita dei colori' - dove ogni opera evolve dalla precedente verso la successiva. Il terreno di gioco è quello di

---

<sup>1</sup> H. Focillon, *Vie des formes*, Paris: E. Leroux, 1934

una pura astrazione fatta di accostamenti di colori sgargianti, dagli abbinamenti inconsueti, attraverso una gamma limitata di tipologie di intervento pittorico. L'uso del colore è tanto viscerale quanto intellettuale. Nicola sceglie i suoi colori per il fascino del loro aspetto e per una naturale inclinazione, di gusto nominalistico, nei confronti dell'identificazione scientifica dei materiali impiegati. Non parla di blu e basta, Nicola parla di blu indantrene, centrifugando, della città di Ravenna in cui vive, gli splendori luminosi e cromatici dei mosaici paleocristiani e bizantini, il polo chimico e le ore passate davanti agli schermi.

Le opere mostrano un carattere libero e improvvisativo ma anche fortemente organico. Sono costruite a partire da un alfabeto definito di elementi primari e appaiono come il frutto di una scelta di alcune possibilità formali e cromatiche, fatte oggetto di trasformazioni continue. Ed è sul piano di queste trasformazioni che l'esplorazione ha luogo, acuendo vorticosamente le tensioni tra forma e colore e tra spazio e colore, tre categorie pittoriche archetipiche. L'attitudine è analitica, per ricordare le parole di Filippo Menna, Nicola, nel momento in cui realizza un'opera, mette in campo una dichiarazione, dal sapore interrogativo, su quale possa essere il funzionamento di un'opera pittorica, muovendosi nel dominio specifico dell'opera stessa: campi cromatici stesi su di una superficie bidimensionale, senza alcun interesse nei confronti della rappresentazione figurativa, né della simulazione di un modellato tridimensionale. Clement Greenberg avrebbe apprezzato, ma il presente non poteva non insinuarsi nelle pieghe del lavoro. Ed ecco che, nei commenti di Nicola alle proprie opere, emergono riferimenti a schermi rotti o in caduta, macerie, giocattoli liquefatti, ma anche, più genericamente, cose. L'immagine della discarica di rifiuti ludici, iper-colorati e tecnologicamente avanzati, e di tutte le altre "cose" - per l'appunto - che buttiamo, è l'ultimo baluardo pittorico di una figurazione in disfacimento, la più ossimoricamente concreta astrazione materiale della realtà. Non c'è però alcuna presa di posizione che riconduca la pratica di Nicola nell'alveo di un attivismo politico, sociale, ambientale, di classe, di genere, post-coloniale. Non che egli non abbia opinioni da esprimere in merito, tutt'altro, la sua presenza nei social network è fortemente connotata in questo senso. Non è però la pittura il luogo entro cui si esercitano la dialettica nei confronti delle posizioni dominanti, lo svelamento degli stereotipi e un vivace pensiero critico, oltre che creativo, piuttosto la scrittura, dalla prosa concisa e dal carattere esplicito.

Si è parlato di sviluppo delle opere da vita delle forme. Quale allora la filogenesi che conduce a questa serie di lavori? Il percorso di Nicola - o quanto meno uno dei percorsi, non lineari e non univoci della sua incessante pratica - sembra seguire, come se si trattasse di una strada obbligata dall'architettura della nostra mente, la rotta tracciata tra la seconda metà dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento, dalla pittura figurativa all'astrazione. Tra le innumerevoli letture che sono state date di questo prolifico periodo, due possono essere prese in considerazione come sfondo su cui guardare il lavoro dell'artista. Si tratta di due brevi testi pubblicati tra l'inizio degli anni '40 e i primi anni '60, in ambito statunitense, da due autori di primo piano: *Mosaics Old and New*, scritto da Rudolph Arnheim e uscito sulle colonne di *Parnassus* nel 1941 e *Byzantine Parallels*, scritto da Clement Greenberg, nel 1958, ma pubblicato nell'antologia *Art and Culture* nel 1961<sup>2</sup>. Sono brevi ma significativi contributi in cui gli autori commentano gli sviluppi della pittura modernista istituendo un confronto con l'estetica bizantina. Il mosaico gioca un ruolo di primo piano e, con esso, Ravenna. La Ravenna dei monumenti paleocristiani e bizantini che è anche l'orizzonte visivo di Nicola.

I due saggi sono da contestualizzare in un periodo storico che vede convergere interessi e influenze reciproche tra la critica dell'arte moderna, e della pittura in particolare, e la storiografia dell'arte bizantina<sup>3</sup>. Arnheim si focalizza sulla disgregazione dello spazio rappresentativo prospettico, eredità rinascimentale, nella frammentazione delle pennellate dell'impressionismo e del neo-impressionismo, che lascia in mano agli artisti gli elementi costitutivi di base della pittura.

---

<sup>2</sup> R. Arnheim, "Mosaics Old and New.", in *Parnassus*, v. 13, n. 2, 1941, pp. 70-73, [www.jstor.org/stable/771999](http://www.jstor.org/stable/771999). Accesso 08/06/2021; C. Greenberg, *Paralleli bizantini*, in C. Greenberg, *Arte e Cultura, Saggi Critici*, Torino, Allemandi, 1991; ed. or. C. Greenberg, *Art and Culture, Critical Essays*, Boston, Beacon Press, 1961.

<sup>3</sup> J. Bataro, "What could have been and never was: the intellectual context of Clement Greenberg's 'Byzantine Parallels'" in *Journal of Art Historiography*, n. 18, giugno 2018.

Arnheim li definisce “quanta”, con un evidente debito dei confronti della fisica, ritenendo che l’arte moderna si occupi di ricomporli in uno spazio pittorico bidimensionale, schematico come quello dell’arte medievale e frammentato come un mosaico. Il saggio di Arnheim è significativamente illustrato da un’immagine del mosaico del corteo di Teodora della basilica di San Vitale di Ravenna, dai meno consueti frammenti conservati nella chiesa di San Giovanni Evangelista, da un dipinto di Georges Seurat e da un mosaico di Boris Anrep.

Al centro del saggio di Greenberg vi è invece l’idea che il passaggio dalla rappresentazione pittorica dello spazio illusorio, prospettico, della tradizione rinascimentale, all’interesse per lo spazio reale, ma non letterale, della tela, modulato per via di accostamenti di forme e colori, delle avanguardie, possa essere descritto come un passaggio dai valori tattili ai valori ottici, analogo a quello che, nell’arco di due secoli, ha visto l’estetica ellenistica lasciare il posto a quella bizantina. I piani pittorici non si stagliano più in profondità, lo sfondo avanza e circonda le figure; i contrasti chiaroscurali si riducono, con essi l’illusione del volume; la tassellatura della superficie enfatizza la presenza fisica della superficie stessa; la rappresentazione non ha l’obiettivo di essere illusionistica; l’interesse è per lo spazio reale, in cui l’opera si colloca, e non per lo spazio rappresentato nel dipinto<sup>4</sup>. Se la pittura di tradizione rinascimentale considera il dipinto come una finestra aperta sul mondo esterno, il vetro della finestra, dall’impressionismo in poi, si fa via via sempre meno trasparente, così da indurre noi osservatori a non guardare più il paesaggio al di là della finestra, ma a focalizzare l’attenzione sul vetro stesso.

Nelle vedute urbane intrise di memorie storiche di Ravenna, ultima capitale del decadente Impero Romano d’Occidente e poi sponda occidentale dell’Impero Romano d’Oriente, si possono rintracciare le origini di questa più recente produzione astratta. Nicola dipinge e disegna opere che ritraggono sarcofagi sullo sfondo di mura in disfacimento, delineati per via di un tratteggio chiaroscurale che richiama i modi dell’incisione. Si tratta di una figurazione semplificata, già lontana da un realismo naturalistico, che tuttavia non rinuncia alla rappresentazione di uno spazio tridimensionale illusorio, non prospettico, ambiguamente delineato nella divergenza conflittuale tra il piano frontale, insistentemente esibito, e lo scorcio laterale, destro per lo più. A seguire, Nicola sposta la sua attenzione su ossessivi monocromi magenta. In questa fase il punto di vista si allontana ed entrano in gioco profili monumentali, le basiliche ravennati ma anche quelle bolognesi, sotto le quali è lecito pensare collocati i sarcofagi precedenti. Il paesaggio è più immaginario che reale, in uno spettro che va dal singolo edificio, ad un affastellamento architettonico di gusto medievale che non rinuncia però allo scorcio in profondità di cui si è detto. Se la città, in queste opere, coincide con i suoi monumenti storici, carichi di memorie e stratificazioni di senso, il passo successivo è quello di un ulteriore ampliamento del campo visivo urbano. L’identificabilità architettonica degli edifici sacri, per quanto stilizzata in tipologie formali costanti, lascia gradualmente il posto ai volumi parallelepipedi dell’edilizia più generica del secondo Novecento. Non è una rinuncia alla raffigurazione degli edifici storici e di culto, è piuttosto un’aggiunta di variabili in gioco, che però finisce per esercitare una pressione tale da determinare uno slittamento concettuale e un conseguente effetto a cascata inevitabile. Ora diviene evidente che la scelta di cosa rappresentare sia un pretesto per l’esplorazione del campo pittorico, sulla base di come stimolo distale, stimolo prossimale<sup>5</sup>, percezione e rappresentazione possano interagire tra di loro e trovare oggettivizzazione, nel conflitto tra bidimensionalità della tela e tridimensionalità delle cose. I riferimenti storici, simbolici e immaginativi si smorzano. La semplificazione verso forme primarie prosegue fino alla messa in scena di volumi dagli spigoli esterni stonati, privati dei già minimi segni identificativi delle sequenze pittoriche precedenti, come la scansione ritmica delle finestre o la tessitura di una muratura. Lo scorcio laterale e, talvolta, quello superiore, sono gli ultimi segni di una spazialità che sta progressivamente perdendo la già

---

<sup>4</sup> “Fin dall’inizio la pittura e il mosaico bizantino tesero verso una visione del colore pieno in cui la funzione del contrasto tra il chiaro e lo scuro era radicalmente ridotta”, cfr. C. Greenberg, *Paralleli bizantini*, cit. p. 166.

<sup>5</sup> Con stimolo distale si intende la radiazione elettromagnetica delle luce del visibile riflessa dalle superfici degli oggetti dell’ambiente intorno a noi. Con stimolo prossimale si intende la stimolazione dei fotorecettori delle retine oculari che genera una serie di impulsi elettrici, primo passo del percorso neuro-fisiologico che porta alla percezione visiva di ciò che stiamo guardando.

ridotta tridimensionalità, o meglio, sta faticosamente conquistando la piena bidimensionalità della superficie, rinunciando ad ogni differenziazione chiaroscurale o cromatica. La gamma cromatica complessiva però si amplia. Si tratta di un percorso che non avviene senza strappi e interruzioni, apparenti regressioni e resistenze formali, ma che nel suo svolgersi diacronico mostra un'organica naturalezza. Considerando le opere di Nicola in termini di oggetti complessi, costituiti da una articolazione strutturata di oggetti semplici, ogni tappa appare come l'esplorazione formale di quelli che potrebbero essere definiti come proto-oggetti individuati in una tappa precedente<sup>6</sup>.

Abbandonate sia la riconoscibilità figurativa, sia la tridimensionalità dei volumi, a Nicola rimangono in mano una manciata di sagome multicolore. Eco sempre più lontana delle proiezioni sul piano bidimensionale dei palazzi parallelepipedi, sono forme poligonali, ovoidali, circolari, che, per via di una tettonica interna alle opere, paiono sia semplificarsi, ognuna di esse, sia agglomerarsi sulle superfici dipinte, in raggruppamenti e segmentazioni variabili. Identificare in questa fase una qualità espressiva riconducibile al mosaico, per la frammentazione delle superfici in unità elementari, sarebbe fin troppo scontato, piuttosto e più arditamente, seguendo le ipotesi di Arnheim e di Greenberg, è l'intero percorso che si sta delineando a trovare un ipotetico senso musivo e bizantino, se visto su uno sfondo neo-modernista (?)<sup>7</sup>, modernamente liquido (?)<sup>8</sup>, metamoderno (?)<sup>9</sup>, memore di quello che fu l'abbandono della pittura figurativa a favore dell'astrazione, più volte accaduto nella storia dell'arte, a questo punto.

Ed eccoci arrivare al punto da cui questa analisi ha preso le mosse. Con il passo successivo, oltre il quale non si può che riavvolgere il nastro, lo schermo a cristalli liquidi deflagra e il colore dilaga, alla sua massima intensità cromatica e in cangianze e gradienti sintetici che ricordano il ricordo degli anni '80 dell'estetica vaporwave<sup>10</sup>.

A proposito dell'insinuarsi inevitabile della contemporaneità. Nicola non è un artista dei primi del Novecento, né degli anni '40 o '50. Sebbene la nostalgia abbia fortemente caratterizzato lo sguardo verso il passato della sua generazione, la sua pratica pittorica non è nostalgica e il suo sguardo è rivolto al presente e alla presenza della pittura. Philipp Guston, Mattia Moreni, Ellsworth Kelly, Giorgio Morandi, Georgia O'Keeffe, Piero della Francesca sono punti di riferimento e, nelle opere di Nicola, ne ritroviamo tracce. La sua pratica, saltuariamente citazionista, segue però un percorso di autonomia<sup>11</sup>, affrontato tanto seriamente quanto ironicamente, in un contesto, come è quello attuale, che vede la pittura particolarmente attiva nell'ambito dell'arte contemporanea: dal ritorno della figurazione<sup>12</sup>, svagata e ordinaria come la definisce Davide Ferri<sup>13</sup>, all'astrazione

---

<sup>6</sup> Similmente alle definizioni di stimolo distale e stimolo prossimale, anche il concetto di proto-oggetto è tratto dagli studi di psicologia della percezione visiva cfr. R. A. Rensink, "The Dynamic Representation of Scenes", in *Visual Cognition*, v. 7, n. 1, pp. 17-42.

<sup>7</sup> D. Geers, "Neo-Modern", in *October*, v. 139, 2012, pp. 9-14, [www.jstor.org/stable/41417916](http://www.jstor.org/stable/41417916), accesso 08/06/2021.

<sup>8</sup> Z. Bauman, *Modernità liquida*, Bari: Laterza, 2003; ed or. *Liquid Modernity*, Cambridge: Polity; Oxford; Malden: Blackwell, 2000.

<sup>9</sup> T. Velmeulen, R. van den Akker, "Notes on Metamodernism", *Journal of Aesthetics & Culture*, v. 2, 2010.

<sup>10</sup> David Keenan, "Childhood's End" in Chris Bohm (a cura di), *The Wire*, n. 306, agosto 2009, pp. 26-31.

<sup>11</sup> Sul recupero e sulla ridefinizione delle posizioni di Clement Greenberg, Michael Fried e del formalismo in ambito artistico, nel recente dibattito filosofico dell'*Object Oriented Ontology*, cfr. G. Harman, *Art and Object*, Cambridge, UK; Medford, MA: Polity, 2019: "Where we agree with formalism is in its view that the artwork, like any object, must be treated to a large degree as an autonomous unit cut off from its surroundings" (pp. 32).

<sup>12</sup> "Sick and Tired of All That Purity: A Roundtable on Contemporary Figuration, Rózsa Farkas, Elise Lammer, Megan Rooney, Katharina Wulff, Lydia Yee, and Isabella Zamboni in conversation", in *Mousse Magazine*, <http://moussemagazine.it/roundtable-on-contemporary-figuration-2020/> accesso 10/06/2021

<sup>13</sup> D. Gulli, "Pittura lingua viva. Intervista a Davide Ferri", in *Artribune*, 20/01/2020, in <https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2020/01/intervista-davide-ferri-pittura-bologna/>, accesso, 08/06/2021

denza di materia del cosiddetto formalismo zombie<sup>14</sup>, tanto acclamato economicamente dal mercato dell'arte internazionale, quanto criticato per l'attitudine sterile e manierata, nell'arco di poco più di un lustro. Sul fronte concettuale l'astrazione è poi al centro di una serie di letture performative di Manuel Arturo Abreu, che ne ripropone la storia in chiave post-coloniale, ribadendone peraltro le radici Black e le influenze orientali<sup>15</sup>. Kasimir Malevich, d'altra parte, espose il suo celebre quadrato nero su bianco in posizione d'angolo a memoria della collocazione, nello spazio domestico, delle icone sacre bizantine.

Il lavoro di Nicola, però, sfugge a precise definizioni, se non che possa essere una conseguenza delle possibilità di accesso pressoché simultaneo a tutta la produzione figurativa del passato; possibilità che consentono all'artista di ripercorrere, in poco più di una stagione, quello che altri e altre hanno compiuto nell'arco di un'intera carriera se non di più passaggi generazionali. Quella di Nicola è infatti una produzione, oltremodo prolifica ed eterogenea, apparentemente caotica, di serie tra di loro più lontane che vicine. Uno sguardo a volo d'uccello lascia tuttavia emergere una indefinibile coerenza. La logica dello sviluppo, la meccanica del passaggio, per analogia o per opposizione, da un'opera all'altra, è stringente, come la trasformazione da bruco a farfalla. Nel lavoro di Nicola la farfalla però non è il compimento della forma bruco, ma solo uno stadio dell'oggettivizzazione pittorica che, con altrettanta coerenza, può proseguire tornando al bruco. È così che al ciclo astratto segue una nuova sequenza figurativa, che riporta le forme e i colori a condensarsi, facendo riemergere il volume tridimensionale per via di chiaroscuri: ortaggi, interi o parziali, a distanza ravvicinata, saturano la superficie della tela. E poi lo sguardo si allontana nuovamente e compaiono vasi di piante multicolori percettivamente stridenti. In questi ultimi, percorrendone visivamente i dettagli, ritroviamo l'agglomerarsi di forme ovoidali e circolari di una delle sequenze astratte precedenti; nell'intersecarsi dei fusti e delle foglie riemergono i contrasti formali e cromatici di un'altra. È come se Nicola non avesse fatto altro - e non facesse altro - che avvicinare e allontanare lo sguardo da ciò che quotidianamente lo circonda, ingigantendo ciò che è piccolo, rimpicciolendo ciò che è grande, ma sempre nel confronto con la superficie pittorica. E allora l'ipotesi bizantina perde consistenza e la fase astratta appare più semplicemente come un modo diverso di guardare la realtà. O forse è il contrario, come proprio uno dei protagonisti delle avanguardie storiche - Maurice Denis - ci ricorda: "Se rappeler qu'un tableau - avant d'être un cheval de bataille, une femme nue, ou une quelconque anecdote - est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblée"<sup>16</sup>. O forse, ancora, una intersezione, ambigua e non conoscibile fino in fondo<sup>17</sup>, tra i due modi. D'altra parte Nicola descrive in termini di pure forme e colori tele figurative e cita referenti esterni di fronte a tele apparentemente astratte.

---

<sup>14</sup> J. Saltz, "Zombies on the Walls: Why Does So Much New Abstraction Look the Same?", in *New York Magazine*, 16/06/2014, in <https://www.vulture.com/2014/06/why-new-abstract-paintings-look-the-same.html>, accesso 10/06/2021

<sup>15</sup> Manuel Arturo Abreu, *An Alternative History of abstraction*, in <https://www.youtube.com/watch?v=A8CeRo3lQQQ>

<sup>16</sup> M. Denis, *Théories, 1890-1910; du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Paris, Rouart et Watelin, 1920, pp. 166-167; ed. or. Paris, Bibliothèque de l'occident, 1913, p. 1.

<sup>17</sup> cfr. G. Harman, *Art and Object*, cit.; Id., "Art Without Relations" in *ArtReview*, 04/11/2014 in [https://artreview.com/features/september\\_2014\\_graham\\_harman\\_relations](https://artreview.com/features/september_2014_graham_harman_relations), accesso effettuato il 10/06/2021.