MUORE GIOVANE CHI È CARO AGLI DÈI

Davide Di Maggio

“Muor giovane colui che gli dèi amano”

riporta un frammento poetico di Menandro, commediografo greco antico vissuto dal 342 al 291 a.C. Il testo, noto soprattutto grazie alla citazione fatta da Giacomo Leopardi nell’epigrafe del suo *Amore e morte* – “muor giovane colui ch’al cielo è caro” –, è diventato nel tempo una laica consolazione per la morte giovanile.
Espressioni analoghe si trovano in seguito in detti popolari tedeschi e inglesi, e anche Byron lo ripropose nel suo *Pellegrinaggio del giovane Aroldo*.
La mesta melodia del racconto attirò gli animi pessimisti, affascinati da quanto ci aspetta dopo la morte, dal luogo dove si estende il regno del “grande forse”. Il detto sta a significare che la vita non è bella, anzi, che essa diventa sempre più amara se si va in là con gli anni. Morire giovani equivale a essere preventivamente risparmiati dal tempo triste.
Gli antichi pensavano che morire quando si è nel pieno vigore delle forze è preferibile a un invecchiamento pieno di acciacchi e di dolori e con l’indebolimento, magari fino all’annientamento, di tutte le capacità fisiche.
La sentenza di Menandro è però antitetica al grande libro della *Sapienza*, ultimo libro dell’Antico Testamento, contenuto nella Bibbia cristiana ma non accolto nella Bibbia ebraica, e considerato ispirato nella tradizione cattolica e ortodossa. In esso la riscrittura delle ragioni per cui può dirsi buona la morte giovanile fa i conti con il presupposto biblico in base al quale “una lunga vita è una benedizione che spetta al giusto”. Su queste basi sembra impossibile trovare ragioni plausibili per affermare che è buona cosa varcare presto le soglie della morte. Il libro della Sapienza propone perciò di rovesciare i fattori. Il confronto resta ancorato alla vita e alla giustizia; tuttavia i due termini sono assunti in senso inverso: “Chi è diventato giusto ha reso completo il suo vivere. Egli dunque è maturo per morire”.
La positività del vivere può essere formulata però anche in modo assolutamente laico. L’opzione è fatta propria da chi confida che, indipendentemente dall’età in cui ci si trova, la vita possa essere gestita in modo soddisfacente. Che sia giovani o vecchi, è meglio vivere che morire.
Ci forniscono un esempio chiaro i versi citati da Epicuro, tratti dalla prima elegia di Teognide di Megara: “Non nascere è ottima cosa, / ma, se nati, al più presto passare le porte dell’Ade”.
In realtà questi versi sottolineano non tanto l’impossibilità dei non nati a godere delle beatitudini della vita, bensì l’effettiva sventura dei viventi. A tale proposito Epicuro se la cava in modo sbrigativo: “Se si è davvero convinti che le cose stiano in questi termini, perché non si agisce di conseguenza togliendosi la vita?”.
A distanza di duemila anni le parole di Epicuro risuonano di cruda attualità. La tendenza a morire giovani, togliendosi la vita, è diventata una triste e drammatica soluzione, quando non si è cari agli dèi.
Le artiste in mostra sono accomunate dal filo del trapasso prematuro nella regione del “grande forse”, che le unisce indissolubilmente al di là dei rispettivi percorsi. Due di esse, Chiara Fumai e Francesca Woodman, hanno raccolto la provocazione di Epicuro togliendosi la vita in giovane età, mentre Eva Hesse, Ketty La Rocca, Gina Pane e Alina Szapoczikow sono morte di malattia all’apice del loro percorso creativo. La morte di Ana Mendieta, poi, rimane avvolta nel mistero, anche se i dubbi e le certezze sulla sua fine sono divisi da una sottilissima linea d’ombra, tra suicidio e omicidio.
Nessuna di loro ha superato i cinquant’anni di vita, alcune neanche i trenta. Ci piace pensare che il loro essere artiste le abbia privilegiate, e quindi amate dagli dèi. Ma anche noi siamo privilegiati, perché possiamo godere delle loro opere, intense, poetiche, pregne di quella vivacità di pensiero e di talento che tutte loro possedevano. Diverse per provenienze, epoche e stili, accomunate da un destino che non sappiamo, a questo punto, se avverso o no. Forse, se fossero vissute fino ai giorni nostri, non sarebbero riuscite a esprimere tutta la forza interiore visibile nei loro lavori, una grande eredità umana e culturale, che si sarebbe persa nel veloce decadimento della società di oggi, o forse no… la regione del “grande forse”.



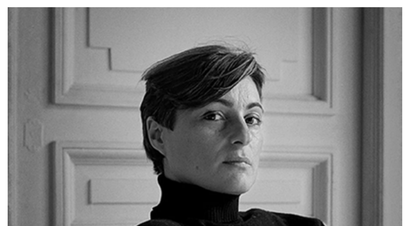
DIANE ARBUS (New York 1923-1971) è sicuramente una delle fotografe più iconiche del secolo scorso. La sua vita è stata segnata da una grande passione per la fotografia, che non ha mai abbandonato, ma anche dalla depressione, che la porterà al suicidio. È come se la vita di Diane Arbus si svolgesse su due binari paralleli: da una parte l’esistenza agiata di una professionista di grande successo, dall’altra il fascino per il diverso, per chi vive ai margini della società. Al centro, sempre, la fotografia.
I suoi soggetti preferiti sono quelli che vivono nelle pieghe della società: un gigante cieco con una grande barba vichinga, una donna che si veste da uomo, un messicano affetto da nanismo. E, ancora, due gemelli identici, un uomo in bigodini, pazienti psichiatrici.
Lo sguardo di Arbus non è mai intriso di compassione, né di ricerca del bizzarro: il suo intento è di raccontare un tipo di umanità davanti alla quale le persone di solito girano lo sguardo per evitare l’imbarazzo di osservare qualcosa di diverso, di anormale. È proprio questo “imbarazzo” che alimenta le immagini di Arbus, che ci pone di fronte a un’umanità certamente stravagante e fuori dal comune, ma non per questo meno dignitosa e degna di essere immortalata.
“Quello che sto cercando di descrivere è che è impossibile uscire dalla propria pelle ed entrare in quella di qualcun altro. La tragedia di qualcun altro non è mai uguale alla tua”. Queste parole descrivono molto bene il suo approccio alla fotografia e alla vita. Perché anche lei ha vissuto con un “mostro” che alla fine non le darà scampo: la depressione. Un mostro invisibile che l’accompagnerà negli ultimi anni della sua vita, trascorsi tra successi e critiche, e che nel 1971 tornerà a farle visita per l’ultima volta, portandola via per sempre.



EVA HESSE (Düsseldorf 1936 - New York 1970), estremamente importante per il suo lavoro pionieristico con materiali come il lattice, la fibra di vetro e la plastica, è una delle artiste che hanno inaugurato il movimento postminimalista negli anni sessanta, nonostante fosse, fino a quel momento, terreno esclusivo dominato dagli uomini. Fondamentale fu per lei la stretta amicizia con Sol LeWitt che durò per tutta la sua breve vita, amicizia che aiutò lo sviluppo artistico di entrambi.
Nel 1961 realizzò il suo primo oggetto tridimensionale per un happening organizzato da Allan Kaprow, Walter De Maria e altri. Trasferitasi in Germania, iniziò a interessarsi al lattice come mezzo per realizzare forme scultoree. L’uso di questo materiale aveva a che fare con l’immediatezza. I suoi primi due lavori con il lattice, *Schema* e *Sequel* (1967-68), usano questa materia in un modo mai immaginato prima. Il lattice industriale era pensato per la fusione: la Hesse lo trattava come una vernice per la casa, sfiorando uno strato dopo l’altro per creare una superficie liscia ma irregolare, raggrinzita ai bordi come carta intrecciata. “Era la prima volta che veniva fuori la mia idea di assurdità o di un sentimento estremo… L’intera cosa è assolutamente ridicola, un cavo netto attorno all’intera cosa… È estremo ed è per questo che è veramente buono”.
Nell’ottobre 1969 le fu diagnosticato un tumore al cervello. Morì all’età di 34 anni l’anno successivo.



KETTY LA ROCCA (La Spezia 1938 - Firenze 1978) è stata una delle più importanti artiste italiane del XX secolo, esponente di primo piano della poesia visiva, una delle poche artiste italiane riconosciute a livello internazionale, nei suoi ultimi lavori esponente della body art.
La sua ricerca si alimenta di una profonda riflessione sull’universo della comunicazione. Le sue prime opere sono ricondubicili all’interno della poetica della poesia visiva portata avanti negli anni sessanta dal Gruppo 70 a Firenze. Successivamente l’artista si confronta pionieristicamente con le tecniche espressive più avanzate della sua epoca, quali il videotape, l’installazione e la performance. Si concentra sul linguaggio del corpo e sul gesto, arrivando a servirsi delle radiografie del suo cranio e della sua stessa grafia. La sua ultima ricerca, vicina all’arte concettuale, approda alle *Riduzioni*, in cui le immagini vengono ricondotte, per graduale trasfigurazione, a segni astratti. Partecipa alla Biennale di Venezia nel 1972 con uno dei primi video realizzati nell’ambito artistico.
Morì nel 1978, a 38 anni, per un tumore al cervello: una fine alla quale non volle rassegnarsi. Prese le radiografie del proprio cranio e le rielaborò, intervenendo su di esse con l’impressione fotografica della propria mano raccolta in un pugno. Le chiamò *Craniologie*.



LILIANA MARESCA (Buenos Aires 1951-1994). Una delle figure più interessanti della scena artistica argentina tra gli anni ottanta e novanta, la sua carriera artistica inizia nella Buenos Aires appena liberata da una dittatura che aveva isolato l’Argentina per sette lunghi anni. L’elezione del presidente Raúl Alfonsín porta nel paese un’atmosfera di libertà, e Maresca la celebra in una sorta di comunità di artisti, attori e scrittori nel cuore del quartiere di San Telmo, dove abita con la figlia Almendra. Così, grazie anche ai suggerimenti dell’artista Emilio Renart, a partire dal 1983 comincia a realizzare sculture con materiali di scarto, ispirate a concetti vicini all’alchimia. Nel frattempo, insieme all’amico fotografo Marcos López, è protagonista di una serie di scatti fotografici ambientati sia nella sua casa, sia davanti a edifici pubblici della città e all’interno dell’edificio Marconetti.
Con atteggiamenti e pose che ricordano le opere di Francesca Woodman – scomparsa nel 1981 – e ancora più di Cindy Sherman, Maresca accosta il proprio corpo nudo alle sue prime sculture nella serie *Sin título, Liliana Maresca frente a sus obras* (1983), ma soprattutto concepisce la fotografia come un atto pubblico e politico, quando la vediamo vestita di tutto punto e pericolosamente vicina all’ingresso della Casa Rosada, da pochi mesi sede del governo democratico (*Sin título*, serie *Liliana Maresca frente a la Casa de Gobierno, Buenos Aires*, 1984). Nel suo desiderio di unire vita e arte in un unico flusso di energie e tensioni creative, in alcuni di questi scatti fotografici l’artista suggerisce un’unione tra le sculture e le forme del suo corpo, concepito come un territorio di analisi e riflessione sociale su un’idea di femminile attivo e combattente (*Sin título*, serie *Liliana Maresca con su obra*, 1983).
Nella fase successiva del suo lavoro, con una serie di opere realizzate tra il 1991 e il 1994, l’artista si distacca dall’alchimia per concentrarsi sul valore iconico ed evocativo dell’oggetto trovato, ampliando la visione quotidiana e domestica, legata a un’infanzia felice.
Mentre sta preparando la mostra *Frenesi* presso il Centro Culturale Recoleta a Buenos Aires, Liliana Maresca muore di aids nel 1994.



ANA MENDIETA (L’Avana 1948 - New York 1985). Una personalità imprevedibile, coraggiosa, piena di energia: è questo il ritratto che emerge dai ricordi di coloro che hanno conosciuto la grande artista cubano-americana, il cui cammino è stato breve ma incisivo. Ricordi raccolti in un intenso film documentario, *Itali-ana. Mendieta in Rome*, mettono in luce i suoi 14 anni di attività (1972-1985), che potrebbero sembrare pochi per un’artista, ma non per Ana Mendieta che ha lasciato dietro di sé uno straordinario corpus di opere, così eclettico e pregno di significato da suscitare ammirazione e stupore.
“Ho due opzioni – aveva dichiarato a un’amica –: diventare una criminale o un’artista”. Ana Mendieta scelse la seconda e decise di esprimere con l’arte “l’immediatezza della vita e l’eternità della natura”.
Originariamente è il sangue, la violenza, lo stupro, la deformazione del proprio corpo schiacciato contro pannelli di vetro e lo slittamento di identità, a spingerla a una ricerca serrata su se stessa e sul genere femminile. Poi il corpo subisce una mimesi con l’ambiente, si fonde con la terra, l’acqua, l’erba. Nascono le azioni in solitaria, documentate da migliaia di diapositive e film in Super-8. Ana usa il proprio corpo in azioni minimali, immemori ma fortissime, nel rapporto tra sé e la terra: “Utilizzo la terra come tela e la mia anima come strumento”. Il dramma e la violenza, nelle sue azioni, sono la nuda rivelazione della fine, ma anche la celebrazione della sacralità della vita.
È stata sposata con Carl Andre, uno dei maggiori artisti minimalisti americani: da una parte la fredda razionalità delle geometrie a pavimento di Andre, dall’altra la fertilità organica e magica di Ana. L’8 settembre 1985, alle 5,30 di mattina, Ana precipitò nel vuoto dal loro appartamento al 34° piano nel Greenwich Village a New York. Pieno di graffi in volto e su un braccio, Andre dichiarò che si era suicidata. Dopo tre anni di processi venne assolto per insufficienza di prove. Oltre ad avere perso la vita molto giovane, il sistema dell’arte, perennemente arroccato in difesa, non ha mai saputo facilitare la diffusione della sua opera.



FRANCESCA WOODMAN (Denver 1958 - New York 1981) è stata, nonostante la sua breve vita, una delle più importanti e influenti artiste-fotografe degli ultimi decenni del XX secolo. Scoprì la fotografia molto giovane, sviluppando le sue prime foto a soli 13 anni.
Il suo lavoro si concentrava soprattutto sul suo corpo e su ciò che lo circondava, riuscendo spesso a fonderli insieme con abilità. La Woodman usava in gran parte esposizioni lunghe, in modo da poter partecipare attivamente all’impressionamento della pellicola. Ha testato i limiti dell’esperienza corporea.
Spesso nuda, a volte indossando abiti vintage, in stanze vuote o scarsamente arredate, caratterizzate da superfici ruvide, specchi in frantumi e vecchi mobili, la Woodman diventa letteralmente un tutt’uno con ciò che la circonda, con i contorni della sua figura offuscati o confusi con lo sfondo, la carta da parati o il pavimento. In altri casi usa il suo corpo come una struttura in cui creare e modificare la sua identità materiale, comprimendo, ad esempio, una lastra di vetro contro il proprio corpo e contorcendo le sue carni sulla superficie da varie angolazioni. Attraverso la frammentazione del suo corpo seziona la figura umana e ne rivela simultaneamente la presenza, ma in qualche modo anche l’assenza, la somparsa, che considera come una condizione fondamentale del suo lavoro.
La sua personalità ossessiva e fragile la portò a suicidarsi gettandosi dalla finestra del suo studio a New York nel 1981, a soli 23 anni, lasciandoci in eredità un lavoro che si è rivelato fondamentale per il crepuscolo della modernità del XX secolo.



ALINA SZAPOCZNIKOW (Kalisz, Polonia 1926 - Parigi 1973). In una fotografia del 1966 Alina Szapocznikow si mostra indossando il calco di un busto, una sua creazione, con alla base una scritta incisa: “Grazie dell’armatura”. All’epoca l’artista ha 40 anni, vive a Parigi, è una scultrice, e il corpo è per lei il tema chiave, indagato fin dagli esordi, riprodotto inizialmente in forme solide e ora progressivamente scomposto e dissolto, in scultura e in disegno, secondo processi di sublimazione che lo rendono simultaneamente oggetto e soggetto.
A partire dai primi anni sessanta impiega per lo più materiali plastici, preferiti a quelli convenzionali per la facilità d’uso, la leggerezza, la trasparenza, l’economicità. Con i materiali mutano anche le forme e, si può dire, il significato delle sculture. L’artista passa poi da lavori in bronzo, che hanno per soggetto corpi e figure in uno stato metamorfico, a opere di matrice diversa, dirette all’astrazione: un’astrazione veicolata da una rappresentazione il più reale possibile del corpo, fatta di impronte, spesso prese dalla stessa artista.
Da quando le viene diagnosticato un cancro, il ritratto che ci dà del corpo malato è quello di una figura stabile nello spazio e nel tempo, un oggetto naturale come un sasso o un fiore, che ha anche un’espressione e un sorriso, quelli dell’artista, ma principalmente è lì, estraneo eppure intimo, afferrabile e gestibile: una forma inedita di riconoscimento e rappresentazione del sé. Fisicità, fragilità e potenzialità del corpo e della materia si mescolano.
Nella serie dei *Tumori personificati*, che portano impresso il suo viso e sono fatti di una resina che simula la translucenza della pelle, ci fa vedere il corpo malato in ogni dimensione del reale e dell’immaginario. Il tumore, questa entità astratta e minacciosa, prende forma nella materia: è un oggetto dall’aspetto proliferante, con un suo peso e una sua qualità superficiale.
Muore a Parigi, a 47 anni, nel 1973.

Il processo di rimozione da parte del sistema dell’arte che ha colpito alcune di queste donne, dopo la loro scomparsa è stato subito da altri artisti, uomini e donne, morti prematuramente in un periodo, dagli anni sessanta agli anni ottanta, ricchi di personalità fuori dal comune. Solo negli ultimi tempi, ora che quei decenni possono essere guardati da debita distanza, si è riparato a questo ingiusto oblio: nuovi studi hanno ripreso le fila di una parte di quelle vicende artistiche riscrivendole in modo meno lacunoso e più sfumato.
Ma tutto questo non interessa agli dèi. L’arte è la chiave per accedere ai sentimenti di queste artiste, alla loro sensibilità, alle loro emozioni, e la loro arte è un fiume di emozioni, dolori, gioie e poesia. La loro esistenza, così breve e travagliata, non poteva passare inosservata agli abitanti dell’Olimpo, e adesso, a pieno diritto, anch’esse ne fanno parte.

Lyceu
Scuola delle Cose

Editore
Associazione Lyceum – Scuola delle Cose, E.T.S.
Via Piersanti Mattarella 6
98060 Oliveri (Messina)
info@scuoladellecose.it

Direttore responsabile
Gino Di Maggio

Direttore editoriale
Nino Sottile Zumbo

Art director
Fayçal Zaouali

Redazione
Domenico Petrocoli

Coordinamento
Serena Vita

Nessuna parte di questo periodico può essere riprodotta senza il consenso scritto dell’editore

Registrazione Tribunale di Barcellona, n. 11202 - 23rd del 31 marzo 2021. Finito di stampare nel mese di settembre 2021 presso la Litografia Bruni, Pistoia

LA SCUOLA DELLE COSE 6

Anno I, n. 6,
novembre-dicembre
2021

Scuola delle Cose
Lyceu

In questo numero hanno scritto
GIOVANNI LISTA
UGO NESPOLO
FELICE CIMATTI
MICHELANGELO COVIELLO
NINO SOTTILE ZUMBO
DAVIDE DI MAGGIO
RENATO RANALDI

- LA CULTURA EUROPEA
- ARTE / MEMORIA E RICORDO
- D-DAY
- DA UN INTERVALLO DEL BUIO
- MUORE GIOVANE CHI È CARO AGLI DÈI
- FUORIQUADRO

LA CULTURA EUROPEA

Giovanni Lista

Il nuovissimo centro culturale di Oliveri, intitolato “Lyceum - Scuola delle Cose”, è stato inaugurato con la mostra *Europae*, titolo latino al genitivo, presentando un insieme di opere d’arte molteplicate, cioè serigrafie o litografie numerate, a illustrazione della proposta di una democratizzazione dell’arte, così come è stata più volte rivendicata tanto dalle avanguardie storiche della prima metà del XX secolo quanto dalle neoavanguardie del secondo dopoguerra. Attraverso uno scorcio riassuntivo dei grandi protagonisti delle rivoluzioni artistiche del secolo la mostra ha quindi presentato una serie di campionature delle espressioni più incisive della cultura europea moderna. Nella sua breve introduzione Davide Di Maggio ha citato in esergo Nietzsche per ricordare che il filosofo tedesco considerava “gli europei” come uno dei “tre principali gruppi di uomini” della specie umana, poi ricordava il modo in cui il filosofo spagnolo José Ortega y Gasset ha elaborato la propria visione di una identità europea basata sull’universalità della ragione e riferita al pensiero greco dei tempi di Socrate. Esiste senz’altro una specificità della cultura europea la cui *quidditas* è proprio il primato della razionalità che ha promosso lo straordinario sviluppo scientifico, tecnologico e artistico di questa regione del mondo. Ma il primato della ragione non è stato stabilito da Socrate, in quanto pirmo filosofo, come pensava in modo generico Ortega y Gasset. Piuttosto da Platone che è stato il fondatore del cosiddetto dualismo ontologico o gnoseologico, opponendo la realtà delle idee alla realtà del mondo sensibile.
Come è noto, dal punto di vista geografico l’Europa non è un continente. Eppure è considerata tale sulla base della sua eccezionale storia ideologica, politica e culturale. All’interno dell’Eurasia, cioè dell’area continentale alla quale appartiene, il territorio europeo rappresenta infatti solo poco più di dieci milioni di chilometri quadrati sui quali si trovano poco meno di cinquanta stati o nazioni. Qual è allora la specificità della cultura europea? Una risposta documentata ed estremamente precisa a questo interrogativo è stata data dal filosofo francese François Jullien, ellenista e sinologo, autore di numerosi saggi, nel suo libro *L’invenzione dell’ideale e il destino dell’Europa*, pubblicato nel 2009 dalle Editions du Seuil, oggi ristampato anche da altri editori francesi, poi tradotto in italiano da Medusa a Milano. L’approccio metodologico di Jullien implica sempre un confronto con la cultura cinese che ha voluto studiare in modo da utilizzarla come valore differenziale rispetto alla cultura europea. Ad esempio, ha scritto pagine straordinarie sulla “terribilità” di Michelangelo principio partendo dall’arte cinese in cui il “nudo” in quanto tale, cioè come rappresentazione platonica e quindi astratta del Bello, non esiste. Nella pittura cinese ogni personaggio rappresentato si trova sempre in relazione con il mondo circostante, non è mai isolato in quanto forma che incarna un valore concettuale, un’idea di purezza o di eternità, come avviene in Michelangelo.
François Jullien comincia il suo libro partendo da una semplice constatazione: la parola *ideale* esiste in tutte le lingue dell’Europa, anche nel russo e nel polacco, perfino nell’ungherese che non è una lingua indoeuropea. La parola è sempre la stessa, cambia solo il modo di pronunciarla. Ne consegue che la cultura europea ha un carattere unitario, poiché si riferisce a un patrimonio comune capace di trascendere le diversità etniche e linguistiche dei singoli paesi. La parola *ideale* è stata creata da Immanuel Kant, ma Jullien risale a molto più indietro, fino al dibattito che opponeva Parmenide ed Eraclito di Efeso all’epoca delle origini della filosofia, nella seconda metà del V secolo a.C., cioè fino alla contrapposizione tra l’essere e il divenire. Come superare il *pánta rhêi* di Eraclito? Se davvero “tutto scorre”, se davvero tutto cambia continuamente ed è impossibile immergere per due volte il proprio corpo nello stesso fiume, allora nessun elemento della realtà può essere valutato e sottoposto all’analisi della ragione umana. Come risolvere questa contraddizione? Proprio per reagire al pensiero di Eraclito, Platone scinde allora la conoscenza in due piani sovrapposti, l’intelligibile e il sensibile. Il primo contiene gli archetipi, i concetti ideali, il secondo riguarda il mondo concreto entro cui viviamo, cioè il costante divenire delle cose che sono visibili in quanto incarnazioni delle idee. Solo le idee sono eterne e immutabili, malgrado la mutevolezza e l’evoluzione permanente delle cose. Mentre il pensiero cinese non si è mai separato dalla realtà concreta, concependola come equilibrio o costante interazione tra energie contrapposte, lo *yin* e lo *yang*, che creano la trasformazione continua del mondo fisico, il pensiero europeo si è allontanato fin dall’origine dal mondo empirico, contrapponendo l’idea, quindi la realtà mentale dei modelli geometrici e matematici, alla concretezza dell’esperienza.
Insomma, è con l’idealità di Platone, poi ravvivata dal neoplatonismo del Rinascimento, che è nata l’esclusione del mondo fenomenico e della realtà sensibile, cioè la possibilità, come avverrà per Archimede, o per Galileo quando scoprirà la legge dinamica del principio d’inerzia, di anteporre le forme dell’intelligibile, quali sono la geometria e la matematica, ai fenomeni del mondo fisico dominato dalle leggi della materia. La mitologia europea del progresso scientifico e del primato universale della razionalità, che ha prodotto la singolarità di questa regione del mondo, è scaturita proprio da tale svolta originaria del pensiero greco che ha permesso di considerare le idee, cioè i modelli astratti del pensiero razionale, come ipotesi teoriche da verificare opponendole all’incerta relatività del mondo empirico.
La svolta successiva sarà apportata da Kant che, per analizzare il concetto di bellezza, riprenderà nella sua *Critica della ragion pura* (1781), e poi nella *Critica del giudizio* (1790), la stessa divaricazione tra intelligibile e sensibile operata da Platone per fondare l’in sé e per sé dell’idea come assoluto ontologico. Ed è così con Kant che appare per la prima volta la parola *ideale* come concetto svincolato da uno scopo pratico immediato. L’ideale kantiano è, secondo Jullien, una semplice reinterpretazione e trasformazione dell’idea platonica come archetipo o categoria concettuale. Tutta la cultura romantica del XIX secolo europeo, tra ideologia politica, arte e letteratura, si è poi impadronita di questa parola traendone un fattore di progresso e di civiltà.

ARTE / MEMORIA E RICORDO

Ugo Nespolo e Felice Cimatti

“La fragilità della memoria dà forza agli uomini”.
(Bertolt Brecht)

Ugo Nespolo. Si può iniziare parlando dell’artista come creatore e chiederci se usa, e che uso fa, della memoria. L’idea del “nuovo” è sempre stata il tema più caro alle passate avanguardie, un atteggiamento fatto di superamenti continui e di *cancellazione* del lavoro passato. Parrebbe che gli artisti operino in un clima di negazione perenne dello *status quo*, un’alternanza continua di nuovo e *più nuovo* del nuovo. Ma questa idea di novità quando nasce ha già alle spalle i protagonisti passati, la storia, quindi si porrebbe quasi dire che lo sguardo di negazione rivolto all’indietro costituisce una sorta di atteggiamento comunque retrospettivo. Il nuovo di oggi nasce sulle memorie del passato, ancora di più – ovviamente – il citazionismo postmoderno e il rifacimento in chiave di *d’après* dove il tema del ricordo rappresenta un chiaro esempio di *cultura della memoria*.

Felice Cimatti. Partiamo da una definizione: il ricordo è una forma di oblio. Il “funzionamento” normale dell’apparato psichico si basa sulla necessità di liberarsi del passato, non per trattenerlo. Si tratta di una definizione consapevolmente estrema, ma che è utile per ragionare sul rapporto fra creatività e tradizione. Intanto, come diceva scherzando mia nonna, quando rimanevo mortificato perché non riuscivo a risolvere certi problemi matematici, “nessuno nasce imparato”. Prendiamo una tecnica qualsiasi, ad esempio imparare a calciare un pallone imprimendogli un particolare effetto. Bisogna ripetere e ripetere quel gesto, prima che diventi un gesto “automatico”, cioè un gesto che non richiede alcuna attenzione cosciente. In un certo senso abbiamo dimenticato quel gesto, proprio perché siamo diventati capaci di metterlo in atto senza pensarci. In questo senso la tradizione non abbandona mai come base da lasciare alle spalle, perché se non fosse così vorrebbe dire che non lo abbiamo davvero appreso. Quindi il rapporto con la tradizione è di questo tipo, è necessaria per essere dimenticata. Questo vuol dire, anche, che il nuovo non è mai *davvero* nuovo, proprio perché è sempre il risultato di un oblio più o meno parziale di ciò che si è imparato. Il nuovo è un riarrangiamento del vecchio. In questo senso il pensiero è comunista, perché non esiste e non può esistere proprietà privata nel pensiero, tutto quello che abbiamo in mente viene da qualcosa che non è nostro, da una storia, una tradizione, un passato che non ci appartengono. Lo stesso vale nell’arte, le idee vengono osservando quello che hanno fatto gli altri prima di noi. L’idea dell’artista “creatore”, del genio, è davvero una strana idea, molto recente come ci insegnano gli studiosi di estetica. Un’idea singolarmente incapace di descrivere in modo realistico l’effettivo lavoro artistico.

U.N. Trafficando con la voce “Arte e memoria” del *Dizionario della memoria e del ricordo* di Nicolas Pethes e Jens Rüchatz si può dire intanto che le *immagini* costituiscano un medium autonomo della cultura della memoria, ed è proprio questo immenso patrimonio visivo la fonte decisiva per la “formazione del pensiero figurativo in generale e del *ricordo* in particolare”.
Sotto il profilo tematico si distinguono progetti con riferimento alla storia intesa come entità astratta o ci si riferisce a eventi specifici come la shoah, la guerra del Vietnam, la guerra di Spagna, e qui si può pensare all’opera *Guernica* di Picasso, ai lavori di Kiefer, o alla memoria di eventi come il naufragio della *Méduse* e l’opera monumentale di Théodore Géricault, la *Zattera della Medusa* che testimonia la drammaticità di quell’evento lontano. Non si può non citare ancora l’allestimento di Alejandro Iñárritu *Carne y Arena* a Milano alla Fondazione Prada nel 2017.

F.C. C’è però un’obiezione che mi viene in mente a quanto dici tu. Immagina che qualcuno osservi *Guernica* e non sappia nulla della guerra civile spagnola. Immagina che questo succeda fra mille anni, così diventa più semplice seguire il mio esempio. Cambia qualcosa nello sguardo di quell’osservatore futuro? Non sa nulla della guerra civile (come per noi possono essere le guerre giugurtine, o qualcosa del genere), non conosce la storia dell’Europa, non sa nemmeno chi sia Picasso (una situazione che probabilmente non è molto lontana da quella dei nostri giorni, peraltro). Ti chiedo: cambierebbe qualcosa? Voglio dire: il rapporto con la memoria e la tradizione, nel campo artistico, è davvero necessario? È chiaro che chi sa tutto quello che c’è da sapere sul fascismo e il nazismo vedrà in *Guernica* anche qualcosa che chi non ne sa nulla non riuscirà a vedere, tuttavia, ti chiedo: è questo “sapere” che rende *Guernica* di Picasso *Guernica*? D’altronde succede tutti i giorni, pensa a chi cammina per le strade di Roma: che ne sa l’osservatore “medio” (come me, ad esempio) di tutta la millenaria storia romana? Molto poco, sostanzialmente nulla. Ma questo impedisce che si formi un’esperienza estetica? Direi proprio di no. A me interessa l’arte non per quello che mi “dice” o “comunica”, ma per quello che succede quando l’arte accade.

U.N. Guardare *Guernica* e non sapere “di cosa si tratti” è certo una grande limitazione. È pur vero che chi vede opere di Picasso – e di lui non sa niente, niente del suo ruolo di innovatore storico, niente dei suoi sconfinamenti attraverso le avanguardie – sarà colpito comunque dalla sua irriverenza verso le iconografie tradizionali, ma mi chiedo – proprio nei casi in cui, come quello di *Guernica* o della *Medusa* di Géricault o dei *Disastri della guerra* di Goya ecc. le opere sono cariche di *memoria storica*, di testimonianza *da leggere*, senza le quali il *messaggio* risulta pallido e solo formale – quanto grandi possano risultare le limitazioni comunicative delle opere stesse.
Non voglio dire che letture “ignoranti” non costituiscano un’esperienza estetica, ma – forzando i termini – mi chiedo ancora che lettura potrà fare, ad esempio, un neofita di fronte ad alcuni decenni d’arte definita “concettuale”, un’arte rarefatta e ricca di contenuti intellettuali ma poco generosa verso l’occhio e il sentimento.
Gran parte delle ricerche artistiche contemporanee hanno tentato di legare la propria espressività alla testimonianza o alla critica del tempo attuale: la violenza del Dadaismo tedesco, la pur blanda e opinabile critica del consumismo nei fenomeni Pop e del Nouveau Réalisme, l’elogio dello scarto in Fluxus, la fantasia, lo straniamento e l’ironia nel gioco degli happening, e così via. Fenomeni comunque intenti ellitari contro i quali prendono posizione studiosi come l’americano Noël Carroll, per il quale l’arte dovrebbe sempre essere legata (e testimoniare) un contesto etico se non politico. Egli scrive: “Ricontestualizzare arte ed estetica entro un più ampio quadro di pratiche sociali, quali la memoria, non sarà solo positivo per la società e per l’arte, ma per gli stessi studiosi di estetica”.
Carroll scinde il legame tra arte ed estetica per poi ritenere necessario allargare la definizione di arte a prodotti diversificati. Facile mettere in evidenza che l’atteggiamento dominante in ambito estetico sia quello di portare l’arte in uno spazio autonomo, esclusivo, di isolamento, e di considerarla come fatto artistico solamo nel caso in cui sappia fornire valore *in sé*, un valore che non chiede raffronti, quindi un valore intrinseco, quasi “la contemplazione del lavoro stesso”. Se così fosse, dice Carroll, che ne sarebbe dell’“arte memoriale”? Un’arte non connessa con la sua utilità sociale. Quelli che Carroll definisce “alto modernismo” e la “teoria estetica dell’arte” si presentano inospitali nei confronti dell’arte commemorativa. Inutile ricordare come la storia dell’arte sia ricca di opere dalla dimensione memoriale. Letteratura, poesia, musica, arti figurative vivono l’evidenza di un rapporto diretto, più o meno intenso e leggibile con la storia e la testimonianza delle occasioni e delle circostanze che propriò il passato storico ha offerto al loro farsi.
Se l’arte dovesse fornire soltanto “transizioni estetiche”, come vorrebbe certa ideologia dell’“art for art’s sake”, ci vedremmo costretti a ripensare a un rinnovato concetto di estetismo, a ripartire da lontano, magari dall’Aesthetic Movement di Walter Pater, William Blake, Algernon Charles Swinburne, avanti sino a Mallarmé e d’Annunzio, per tentare di ripensare a una visione della realtà e della vita fondata solo su valori estetici e su un rinnovato improbabile concetto di bellezza. Personalmente poco fiducioso della possibilità che “la bellezza salverà il mondo”, come faceva dire Dostoevskij al principe Myshkin, avrei timore di non poter vivere la “società democratica” di un’arte meno aristocratica e più agevolmente fruibile.
L’idea di arte memoriale non è certo (o soltanto) legata a un atteggiamento passatista o addirittura reazionario. In effetti il panorama di arte e artisti contemporanei che esibiscono lavori su temi memoriali è ampio e legato proprio a “memorie” sociali profondamente significative. Penso all’opera di Christian Boltanski, al suo grande e spettacolare allestimento *A proposito di Ustica* con la ricostruzione fisica dei resti del tragico volo Itavia IH870 Bologna-Palermo. Un’installazione mozzafiato per i suoi contenuti e che si colloca nell’ambito delle ricerche figurative di oggi, quel variegato mondo delle installazioni.

F.C. Sono d’accordo solo in parte – per quel che può valere la mia opinione – con questa idea di collocare l’arte in “un più ampio quadro sociale”. Direi che per restituire all’arte una qualche potenza estetica – che il sistema attuale di mercato e dei musei tende a ridurre al minimo – occorre piuttosto lavorare per un’arte spurpagliata, per dir così, un’arte di strada, dei condomini, degli ascensori. In questo le avanguardie storiche avevano ragione: se vuoi disattivare il potenziale sovversivo dell’arte, basta rinchiuderla in un museo (come un bufalo nel recinto di uno zoo). Quindi “pratiche sociali”, anche se sarebbe il caso di intendersi: si vuole tornare a un’arte impegnata? A un’arte tematica, come quella che si occupa di antropoceone o dei migranti? Mi sembra una strada già esaurita, già da sempre esaurita.
Mi interessa di più un lavoro come il tuo, Ugo, che mischia arte, artigianato, design, gioco, che appunto dissemina il tuo segno nei luoghi più impensati. L’arte dovrebbe diventare invisibile in quanto arte, ma essere ovunque, come un paesaggio che non è una cosa, eppure riempie di sé tutto uno spazio. In questo senso l’arte – anche questa è un’idea antica – dovrebbe *uscire dall’opera d’arte*, dall’oggetto artistico, dal museo e dalla collezione. Se c’è un aspetto da non dimenticare delle avanguardie, e in fondo anche del postmoderno, è che l’arte vive se non è solo arte, se appunto diventa vita quotidiana, invisibile, senza cesrcare né fruitore. Un’arte comunista in senso pieno, talmente di tutti che nessuno nemmeno più si accorge di “respirare” arte.

U.N. A proposito dell’idea di Carroll di collocare l’arte in “un più ampio spazio sociale”, essa può dare davvero l’idea del ritorno a un’arte dell’impegno, quella falsa e diabolica arte sociale che ha illuso – almeno in parte – la cultura del dopoguerra. Da un lato tentando di ritematizzare l’arte delle dittature (Russia, Cina e affini), dall’altro diffondendo false coscienze e impossibili illusioni, per arrivare al 1968 quando, tra gli altri, Renato Guttuso, a margine di un complesso convegno bolognese sull’Arte Povera, poteva pronunciare e scrivere: “Avanti con l’Arte Povera verso il moderno comunismo”. In quell’occasione si parlava anche di un fantomatico “processo rivoluzionario che con gli artisti si sta vivendo”, mentre – come si è visto – quel fenomeno di grande rilievo estetico si è tramutato presto e con naturalezza nell’ennesima “guerriglia da salotto” buona soltanto per nuovi investimenti.

FUORIQUADRO

Renato Ranaldi

La visita al Kunsthistorisches Museum di Vienna attivò in me una lucida, insolita memoria dei dettagli del grande quadro di Bruegel il Vecchio, mirabile summa allegorica che troneggiava in parete nella sala dedicata all'artista. Impressionato dal nitore delle immagini di quell'universo pittorico rievocato, conoscendomi più incline e sensibile al riverbero di senso che all'analisi dei particolari di un'opera, pensai valesse la pena registrare tutto quell'insieme sconcertante di dati. Come un fenomeno da baraccone stavo dimostrando una facoltà di ricordare prodigiosa, qualcosa simile a una malattia oracolare, ma mi chiedevo come mai dei quattordici dipinti di Bruegel ne stavo rimuginando uno solo.
Di notte, in albergo, mi misi al lavoro e, con veloci abbozzi e annotazioni, passai in rassegna i particolari di quella memoria.

Cominciai con i dettagli dell'abito della bambina stupefatta, bambola di bisquit cadaverica tristemente beata. Sembra affetta da sindrome timopatica, un essere neutrale che è inattaccabile dal male e dalla paura demoniaca, custode di un esorcismo potente e vivente. Sta affacciata a un balconcino pericolante, aggettante da una parete dall'intonaco tutto cretti che lasciano intravedere mattoncini rossi ben allineati, e tiene alto un vessillo bordato di rosso illuminato dalla luce di un sole scialbo. Si mostra a una folla dall'aria incredula radunata nella piazza, teatro comune di allegorie e pantomime che condividono la stessa scena urbana. Un tipo tondo come una mongolfiera, paludato con una specie di pastrano di velluto con maniche tutte sbuffi e pieghe caratterizzate da un cangiantismo d'impronta manierista, tiene al guinzaglio un cagnetto. La bestiola, con la zampa alzata, innaffia il cimiero di un cavaliere crociato sprofondato in un sonno beato con la bocca aperta come pesce fuor d'acqua. Nella sua troppo ampia armatura, dentro il sogno che lo ospita, tenta il difficile metabolismo di un pasto con relativa bevuta pantagruelica: è sdraiato supino e a gambe aperte, con la spada in pugno nella mano destra, nella sinistra una coppa di vino color rubino che è stato versato sul selciato. Più in là, verso il limitare destro del dipinto, un contadino ingobbito, intento ad ammassare sul carro cavolfiori, fa mercato nella piazza brulicante di gente. Tutti sembrano non avere alcuna fretta, si trovano lì a curiosare e vivere la conferma rassicurante che gli usi e costumi, quella mattina, sotto quel sole smorto, sono gli stessi di sempre. Una vecchia che indossa una calzamaglia a strisce colorate, con i piedi che sguazzano dentro zoccoli di legno grandi come barche, esce all'aperto da una porta sgangherata. La megera gesticolante, scarmigliata come una furia, è inseguita da una frotta di monelli scalzi vocianti e cenciosi: trascinano un maialino rosa soddisfatto che troneggia su un carrettino blu reale. La zona sinistra del dipinto accoglie l'immagine di un palazzetto sul cui tetto un uomo si accinge al sacrificio di una capra tenuta saldamente per le corna dalle sue robuste mani. Il braccio sollevato e armato di coltello è disegnato sulla perpendicolare descritta dalla caduta in picchiata di un angelo dotato di ali cherubiche che, infagottato in una veste cremisi gonfia come una vela al vento, piomba giù a interrompere il sacrificio. È un magnete spirituale, brandisce come un'arma *l'iperbole-crocifisso*, il miglior paradosso genialmente avvilente nella terroristica funzione, escogitato dai cristiani. Certo è che con questi non c'è stata mai pace. Anche se ti tappassi gli occhi per non vedere tutto il sangue che gronda dai crocifissi, ci saranno ovunque mille icone, martìri d'ogni genere, a ricordarti che la santità coincide con la sanguinarietà.
La messa in scena delle allegorie avviene in una grande piazza ovale rischiarata da una ben studiata luce che, come una finta luna piena, accarezza e scivola via rivelando, quasi fosse un fenomeno sconosciuto, tracce sostanziali di deformità mitologiche, nella penombra indecifrabili. Una corda è tesa fra due pali piantati proprio nei due fuochi dell'ellisse, per permettere a un lanzichenecco con un pitale in bilico sulla testa di esibirsi come funambolo. In un angolo dietro una colonna di onice sta mezzo nascosto un vecchio barbuto. Indossa un lungo pastrano, sul capo un turbante di seta dai vistosi colori con una piuma di pavone che svetta. Col braccio teso addita le evoluzioni di quel lanzichenecco sulla corda tesa, come a voler deviare sguardi indagatori dalla sua persona a qualcosa d'altro: è imbarazzato, il mago, si sente esaminato. Facile stornare l'attenzione: basta additare qualsiasi soggetto. In quel caos una cosa rimanda a un'altra cosa in una concatenazione di analogie e difformità dentro una prossemica senza fine. Lo sguardo inquieto non trova dove posarsi in tutto quel trambusto, vaga nella speranza di trovare una sorta di principio generatore di tutta quella calca di simboli: verrebbe la tentazione di sgomberare la piazza da tutte le personificazioni che non cessano di indicarne altre. Ma, fatto il deserto, ti avvedi che è stato inutile: la traccia di quel teatro è indelebile, come in autunno: non fai a tempo a spazzare un luogo che è già di nuovo tutto coperto di foglie morte. Cancellare è una pulizia apparente, è atto fertile che prolifera nostalgiche memorie, anche quelle indecenti. Per ogni forma c'è il proprio seguito, ogni forma contiene il proprio *non essere* quell'apparenza stessa. Questa è ma non è ancora ciò che riverbera: è traccia che un tracciato ha generato per un fantasma a venire. Non è ancora l'attuazione fantastica che sarà, ma lo sarà quando i segni di cui è costituita verranno interpretati.
In primo piano, proprio di fronte al timido mago, un prelato diafano dalla vaga aria furtiva e omicida, il capo coperto con una cuffia da contadino e a piedi nudi, deposto il pastorale accanto alla falce che qualche morte secca ha dimenticato proprio lì, accarezza, il pornocrate, il pube grasso di una dama che sembra cantare qualche canzonaccia mentre tiene sollevata la veste cobalto con le sue dita grassocce. Mostra due robuste cosce rosa spalancate e i piedi dentro pantofoline da cortigiana di lusso. Testimone della scena è Fataturca, una maliarda dal carnato perlaceo e dalla boccuccia vermiglia ben disegnata. Fa le corna con la mano sinistra, l'incantatrice, e mostra un corpo rotondetto e lubrico ben piantato a terra con una decisa *ponderatio* che un velo trasparente finge di coprire.
Sembrano tutti come ammattiti dentro un carnevale gioioso, spossati dai fremiti di Psiche per aver domato qualche pandemia che sarebbe stata esiziale per quell'intero impero psichiatrico. Un mondo dove la goffaggine dei dissennati ha una funzione: si tratta di rovesciare il peso dell'angoscia d'esserci, aspettando di sparire dalla scena del mondo. In città quella masnada di buffoni alterati ha il compito sacrificale di farsi carico e impensierirsi per la morte dell'umano genere, si ingegnano di ridicolizzare il sonno eterno mettendo in scena granguignolesche pagliacciate, non tanto per loro stessi – che sono apostoli divulgatori del sacro criptico umorismo, quindi semidei – ma per l'umanità intera. Certi di suscitare stupore, esorcizzano con allegorie a oltranza dentro la sfera sacra dell'ilarità, decisi a cavarti lo sconcerto di un sorriso a tutti i costi, sia pure facendoti il solletico sotto le ascelle. Hanno l'ardire di riflettersi nello specchio cavo della libertà del sogno che sovverte, dove reciti il tuo pianto e dove vedi apparire la smorfia estatica dell'idiozia inspiegabilmente fascinosa di chi è preda del cosmico e sacrale brio. In basso a sinistra della tela uno straccione, pieno di cerimonioso timore, con faticosa cautela solleva delicatamente un lembo del lenzuolo che cela il prodigio di un volto, come una brutale ferita si mostra col ghigno della feroce demenza il *Lupus*. Numerose allegorie, indispensabili le une alle altre come maglie della stessa catena, si autorizzano vicendevolmente a esistere vincolando nella funzione apotropaica la vita, affinché la malattia e la morte, strabiliate dalla messa in scena di tanta idiozia in quella piazza e nei vicoli, trovino indecente visitare quel popolo di matti.
Tutto avviene in un paesaggio urbano dove vicoli, come numerosi fasci di nervi, s'incrociano tra di loro, si annodano, circola una linfa in un groviglio vivente di attitudini tra infinite maschere di realtà sovrapposte e di risposte smaniose a qualche superstizione o comandamento da contrastare con motti e gesti blasfemi. Qui si ha orrore del peccato imperdonabile di morire di malattia in casa, nel proprio letto. Qui s'innesta il principio di necessità di vivere il dramma dei drammi: incrociare il senso ignoto della ritualità, agita da una pletora eccitata di morituri condannati fin dal momento della loro apparizione a perdere tutto quello che hanno e quello che è stato promesso loro. In questo *Narrenschiff*, conca di eccitazione febbrile che solca in lungo e in largo il senso, tutto diventa possibile. Oltre la città il cielo è basso e pesante, una foschia fa da velario al sole di un pallido mezzogiorno. L'aria è piena di fumi che non vengono dai comignoli delle case, né dalle stoppie bruciate nei campi, ma da lontano, da foreste quasi morte e da colline innevate macchiate di corvi. La città è area interdetta, ma nessuno sorveglia, chiunque può entrare per le strade di accesso; ma, una volta dentro, si è attanagliati dalla logica della divinazione e dal sostanziale irrappresentabile che, nel labirinto di astrazioni, cerca disperatamente l'uscita. Le tracce e gli indizi della genialità, celati dai segni più espliciti delle venerate idiozie sono ovunque, tutti intelligentemente dissimili dentro la stessa frode e tutti tristemente fedeli alle tracce perenni non ancora svuotate di trasmissione e di senso. Da dietro ogni angolo si sparge il fluido prodigioso della follia nel corpo sostanziale delle presenze già deformate dal male secreto dal corpo astrale, creatore di incubi. L'angoscia si riversa nella sacralità della lepidezza *sui generis* che ristagna nei luoghi dell'essere coincidenti con la lebbra o l'amenità dei luoghi. Cibarie e barili sono sparsi un po' ovunque: la popolazione teofagica sembra profondamente immersa dentro l'idea del nutrimento e del suo mistero metabolico.
L'opera mi ha tirato dentro quella vicenda pitturale del tempo, ha scavato nella mia inerzia per accendermi e quindi bruciare l'indifferenza ricordandomi il sacrosanto dovere del piacere.

La mattina del giorno appresso, non avendo un catalogo ragionato per verificare l'esattezza della mia registrazione dei particolari del quadro e se avessi commesso qualche omissione, mi recai di corsa al museo e ne comprai uno. Lo sfogliai coscienziosamente e passai in rassegna tutti i dipinti che si trovavano nella sala di Bruegel. Con mia grande sorpresa constatai che la pittura così impressa nella mia memoria, e da me nei particolari analizzata, non era riportata in quella guida del museo. Eppure l'avevo osservato a lungo quel capolavoro marchiato dallo stigma inconfondibile della mano di quell'artista! Proprio di un Bruegel si trattava, ne ero certo; era quella l'opera che, di notte e a lungo, mi aveva impegnato in albergo. Il catalogo che stavo consultando portava una data di stampa molto recente e la mia visita al museo risaliva al giorno precedente. Strano.
Tornai al museo. Nella sala di Bruegel non vidi il quadro che avevo ammirato a lungo il giorno prima. Feci scrupolosamente più volte l'intero percorso di tutti gli spazi alla ricerca del grande dipinto che, a questo punto, era diventato per me prezioso come una riserva mentale, un pensiero rivelatore di una qualche capacità, l'asso nella manica che tieni in serbo per i momenti difficili. Ad alcuni guardiani catatonici, cercando di descrivere alla meglio quella pittura e mostrando loro gli appunti della notte passata, chiesi dove fosse finito il dipinto. Erano stupiti ma contenti: avvertivano che qualcosa stava per accadere dentro il mortorio di quelle sale asfittiche dove regnava l'afasia. Un po' insospettiti dai miei balbettii in una lingua incomprensibile e dai miei gesti concitati che non facevano intendere niente, pensando di trovarsi alla presenza di uno squilibrato, scambiandosi occhiate significative si stringevano nelle spalle.
Volli incontrare il direttore del museo, persona dall'aria gentile che parlava bene la mia lingua. Dopo avere ascoltato pazientemente la descrizione del capolavoro e data un'occhiata distratta ai disegni che avevo dispiegato sulla scrivania, con un certo imbarazzo mi consigliò di dimenticare quella complessità allegorica: sospettava sintomi di origine nervosa, forse un crollo. Mi congedò insinuando timidamente che avrei dovuto riposarmi in albergo.
Ma non posso essere liquidato così, su due piedi. Continuo a descrivere i particolari del dipinto fatidico al direttore che, allibito, non ha il coraggio di contrastarmi; mi scruta coll'idea di uno che dice: "Ma guarda come s'è ridotto questo qui con l'arte"; arrossisce e arriccia il naso come avesse sentito una puzza improvvisa. È incerto se chiamare un custode, vorrebbe un testimone di tanta ostinazione; teme che questa si risolva in qualche aggressività. Insisto, voglio indurlo a confessare, deve dirmi dove è finita quell'opera fondamentale, dove è stata rimpiattata e perché è stata rimossa così in fretta durante la notte. A un tratto, gentile ma deciso, mi accompagna alla porta, la apre e col braccio teso mi fa cenno con fermezza di uscire, rinnovando, questa volta meno timidamente, la sua preghiera: non avrei più dovuto pensare a quelle allegorie di *un quadro che non esiste* e sarei dovuto andare in albergo a riposarmi.
L'imbarazzo comincia ad avere la meglio su di me; frugando nelle tasche della giacca con l'aria preoccupata di chi cerca qualcosa indispensabile al momento, provo a darmi un contegno, ma non faccio che aggravare la situazione. Il direttore, sulla soglia della sua stanza, mi guarda sconcertato, afferra la maniglia della porta sbarrandomi il passo: non si sa mai, che mi salti in mente di tornare dentro per continuare quella solfa. Disinvolto, continuo a riordinare in fretta e furia i disegni affastellandoli come si fa con le carte da gioco sotto gli sguardi dei custodi che, nel frattempo, avidi di novità, sono accorsi a passi lesti per godersi la scena mentre con gli occhi tondi, lottano con la voglia di ridere. Finalmente avrebbero qualcosa da raccontare: con i transistor incollati all'orecchio e le parole crociate in tasca, là dentro, il tempo non passa mai.
Giro i tacchi e me ne vado verso l'uscita per trovare la distanza da quella mia recita vergognosa. Intanto continuo a frugarmi nelle tasche per far credere a tutti una qualche urgenza. Di colpo mi volto con l'intenzione di dire: "Mi avete fraintesо". Ma le parole che escono dalle mie labbra non si adattano a trasmettere l'elementare concetto in mia difesa, anzi sono rafforzative del pensiero per cui sto battendo in ritirata perché dico: "Scusate, sono un po' confuso". Una colorazione complementare serve a descrivere con chiarezza l'accaduto. Lascio alle mie spalle quelli a bocca aperta. Mi allontano con la volontà di avanzare nella direzione opposta a quella gente esterrefatta, ma temo, nonostante la voglia di fuggire, di fare dietrofront e andare verso di loro. Stringo i denti e mi auguro che la volontà di svignarmela non remi contro, come per le parole che non sono riuscito a dire in mia difesa, e non abbia il sopravvento.

Fuori dal museo non so più cosa pensare di me e di quel dipinto così impresso nella mia mente. Seduto su una panchina comincio a raccontarmi pacatamente che potrei aver preso un granchio. Ci vado con i piedi di piombo per evitare lo shock di un'improvvisa rivelazione. Non senza sforzo, alla fine, mi impongo il concetto assente: *quel quadro non è mai esistito, eppure il suo spettro è pure opera.* La storia universale non mi è d'aiuto, l'intuizione mi buggera ma non mi abbandona. Credo nell'esistenza dell'ottava meraviglia, anche se su questa circolano voci contraddittorie. Il mondo è pieno di meraviglie, altro che otto, dicono. Il capolavoro che ho meditato nei particolari *ormai esiste.* Non ho sognato, è frutto di un immaginario scaturito da un immaginario, è la traccia di un divenire avvenuto nelle regioni contemplative profonde del *Modo*, dove percepiamo la rotondità della sfera celeste che ci contiene e imprigiona la nostra curiosità libertina di penetrarla per vivere quello che c'è oltre. Allora a un immaginario potrebbe seguirne un altro, così come dall'abisso muto della parola nasce un'altra parola, e un'altra ancora, all'infinito. Ho prodotto e proiettato la *vita simbolica di una visione*, mi sono lasciato catturare da questa, e più mi sono fatto imprigionare, rinchiudere all'interno della concretezza dell'opera, più ho anelato al *fuori* cercando di carpire quello che l'opera mi tace. Così erro altrove, in cerca della Sfinge senza segreto, aldilà della quale c'è il deserto arido del coraggio che non ho avuto e dei sogni che non mi sono regalato in faccia all'Arte.
Ho concepito un *fuoriquadro.* Sono certo che se fossi stato capace di cristallizzare quella mia fantasia confezionando *un altro Bruegel che non esiste*, creando un reale dipinto, poi mi sarei autorizzato a sognarne un altro, e poi un altro ancora… tutti scaturiti dal tracciato di immagini godute in precedenza, incise nella memoria, trasformate in altra futura indelebile memoria.

L'opera è solo la denuncia dell'opera. Ma nel labirinto cerebrale nel quale mi ha immesso, i criteri, inchiodati al divenire continuo delle forme, sono tutti protesi a trovare una via di fuga, la salvezza che porta dritta alla rottura di un livello sensoriale dentro la sostanza corporea dell'opera stessa. Esiliato nel punto infinitamente lontano dal suo cuore, l'opera mi consegna dalla sua centralità alla centralità esterna del suo stesso segreto, verso l'esperienza di un vuoto dove, in assenza di segni, prolifero segni. La questione è delicata. Dentro ogni divagazione negata, ogni rinuncia, s'annida il sospetto più che fondato che ogni divieto di sognare coincida coll'osservanza: conca vuota e pulita in cui si rovescia il flusso impuro dei segni che assicurano la continuità delle opinioni correnti. È lì che fermenta la certezza delle demenze volontarie dell'artista.
In arte una cosa è anche un'altra cosa. È descrizione di un rispecchiamento che la realtà ci nega perché questa non proietta rispecchiamenti, ce li dobbiamo immaginare. Non c'è soggetto che non si faccia tentare dal rischio seducente di addentrarsi nel labirinto le cui pareti sono specchi deformanti. In cerca della propria identità il soggetto procede, poi torna sui propri passi finché non ha più coscienza di sé, del proprio profilo, ma registra solo la propria deformazione che ha letto nell'aberrazione riflessa dalle pareti specchianti. Alla fine *si crede la deformazione che vede*. L'attraversamento di senso germina nella nuova attuazione di una forma che contiene in sé il futuro della forma non attuata ancora. L'Arte incontra il Modo che sarà puntualmente tradito per una proiezione a venire. Si affaccia ai bordi dell'abisso di senso rintanato in ogni cosa: la vertigine nasconde la consolazione di precipitare giù verso l'origine oscura della Forma, verso il desiderio di non essere quel profilo, la consapevolezza piena di *essere non-forma*.
Dentro l'opera incrocio il desiderio del *fuori*, esteriorità radicale, come se il premio per la qualità della mia vibrazione consistesse nell'approdare al punto più arrischiato di quel desiderio, zona d'intimità, là dove continuare a procedere è impossibile, dove mi avverto lontano dai tracciati dimostrativi della stesura e dal genere che si crede di praticare. È là che voglio sostare, qualche metro al di sopra del trambusto disperato degli *asini*, quando penso che è tutto finito e tutto deve cominciare ancora, sia che ti trovi dentro un cataclisma escatologico o dentro un nirvana presocratico. Va pure bene una morte senza tomba, purché finisca la pena di una vita senza la dignità anarchica della sprezzatura. Dubitare e tradire è sfuggire alla perversità della vocazione, è rinunciare a quel talento naturale che ti trascina verso la trappola del miraggio identitario di un profilo deciso, minaccia d'eternità. Fortunatamente ho una misera cognizione di me stesso. Ma forse la possibilità d'una osservazione del mondo interiore non c'è, come ne esiste una del mondo esterno che ci frastorna, ci distrae con le forme e gli eventi: fosfeni che continuano anche nel buio del sonno a dare spettacolo e a proiettare la mutazione figurale eterna.
L'eros sempre rinnovato nel contatto con i soggetti ingenera il turbamento del suo nulla dal cui sentimento nasce la creazione perpetuata. È la scommessa dell'alchimista, incarnazione rinnovata di una fede cieca, profonda connessione di furbizia e balordaggine che, nell'anelito di potenza e irriducibile delirio, storpia il senso comune e fa sì che una cosa dall'esistenza apparentemente innocua diventi, nel suo trasformismo, imprevedibile come un male di cui non si conosce l'origine. Aristotelica *stèresis*: tutto ciò che una cosa non è ancora ma può essere per sua natura. È l'oro alchemico celato dentro un *coan* visivo, tema marchiato dall'impraticabile dubbio senza il suo *satori*. È il *fuoriquadro.*

So di avere un progetto iniziale: credermi dentro una vita senza alcun progetto. Ma so anche che ho messo in bilico la mia esistenza dentro le quattro mura dello studio qualche volta nel respingerlo, altre volte nel soddisfarlo, quell'intento, lottando però sempre contro o per esso, un combattimento senza regole e a mani nude, ma pieno di vita. L'Arte Tiranna ha rinchiuso molti artisti inquieti nelle galere dai soffitti troppo bassi dove hanno dovuto piegare la testa per stare in piedi, sperando in qualche commutazione della pena, per tornare alla libertà vigilata delle copie a vita dei *soggetti-oggetti* della modernità. Solo nei campi illegali della legge è possibile coltivare il frutto della mente nostalgica che vorrebbe riappropriarsi del potere magico emanato e ormai disperso dell'opera. *Amen.*

Il tono da predica di quanto detto è proprio dell'artista in età avanzata; è come un pugile sonato a riposo: ne ha buscate ma, se può raccontarlo, vuol dire che qualche Modo o qualcuno ha provvidenzialmente gettato la spugna in extremis per salvargli la pelle.

Luglio 2009



Renato Ranaldi, *Fuoriquadro*, 2015. Tela e quadro a olio, 150 x 150 cm.