

## XIII

### Le sorprese di un certo sguardo

#### *La bellezza sapiente*

Se ci si chiede qual'è lo spazio proprio dell'arte, una prima parziale risposta è che l'arte si svolge tra l'opera e la critica. L'opera è un certo fare con le possibilità, più che con gli atti; la critica è l'istanza che trattiene dal dire il fare che è l'opera.

Intorno e all'interno di questa dopplicità, così essenziale all'arte, si svolge quell'esistenza che conferma con la pratica la possibilità ad essa inherente, ma anche la possibilità di un discorso che si sottrae all'interpretazione.

Il nesso che lega opera e critica è stato indagato sia all'interno che all'esterno dell'estetica e, almeno a partire dagli inizi degli anni Sessanta dello scorso '900, in più occasioni è stata messa fuori gioco la volontà di accedere all'opera, alla percezione, all'apprezzamento e all'attribuzione di valore che non provenisse e non rimanesse all'interno dell'estetica, del discorso sull'arte e della critica d'arte.

Questa riduzione che finisce di compromettere qualsiasi tentativo di accesso spontaneo alle opere di pittura, poesia, musica, è l'effetto contemporaneo e sdruciolato dell'autonomia dell'arte, rivendicata a partire dalla fine del XVII secolo e vigente oggi nella congerie delle lingue multimediali, creative, produttive, cioè invasive, delle tecnologie digitali.

All'arte come origine e all'opera come esito di un conflitto, di una violenza e di una cura, è stata nel corso della modernità sostituita l'interpretazione dell'arte, la storia dei modelli, l'iconologia comparativa.

La scienza dell'arte che si è formata nel corso degli ultimi secoli, se per un verso ha contribuito a chiarire la realtà dell'opera nella sua dislocazione pratica e storica, per altro verso si è dispiegata sulle opere con una violenza maggiore, come ha sostenuto Jean-Luc Nancy<sup>1</sup>; violenza che proprio per essere più intensa di ogni immagine di essa, è divenuta l'unico atto possibile successivo alla creazione d'opera.

Oggi, la presunta adesione immediata, l'empatia di massa ai prodotti della creatività funziona come racconto dell'arte – da quando è smarrita la grammatica della critica. D'altra parte si invocherebbe invano un ritorno alla distinzione di opera e critica, o all'inversione dell'identità di bellezza e verità voluto dai Romantici; tantomeno sarebbero traducibili in valori i gesti delle avanguardie artistiche della prima metà del XX secolo.

Se si perseguisse questo intento, che ha sottratto all'arte autonomia, per dimostrare la naturale partecipazione a saperi conviventi con l'opera, si restituirebbe alla memoria lo spettacolo di metamorfosi e contaminazioni da cui essa nasce; ma quella messa in scena rimarrebbe comunque confinata nel passato, senza che il ricordo possa fomentare l'attesa di una resistenza, di un rifiuto, di una sovversione. Vale invece la pena cercare di ripristinare la storia vana ed essenziale delle apparenze, che, siano fantasmi o sopravvivenze, al di sotto della rappresentazione continuano ad assillare la percezione.

Gianni Carchia in *L'estetica antica* ha tracciato la via di una diversa genealogia dell'arte che emerge nel liquefarsi del concetto moderno di estetica. E' infatti la *mimesi* a campeggiare nei resoconti antichi e medioevali della pratica artistica, e *mimesis*, anzitutto in Platone, è il segreto della bellezza.

Infatti essendo il piacere finalizzato al bello, non c'è svalutazione dell'arte ma attribuzione di valore all'unica pratica in cui tecnica e ispirazione incontrandosi, sfumano il loro fare rispettivo: la musica.

Con ciò, e con l'apprezzamento della poesia come arte pedagogica ne *La Repubblica*, viene rifiutata "ogni irrazionale e antropomorfica diminuzione del divino".<sup>2</sup> A questo significato si associa l'assenza di

<sup>1</sup>Cfr., Jean-Luc Nancy, *Tre saggi sull'immagine*, trad.it., Cronopio, Napoli 2002, p. 19.

<sup>2</sup>Gianni Carchia, *L'estetica antica*, Laterza, Roma-Bari 1999, p. 89.

interpretazione della musica che non ha bisogno di interpreti secondi, avendo già nell'esecuzione il segno del passaggio dalla Musa apollinea alla lingua degli uomini.

La parziale condanna degli aedi pronunciata da Socrate nello *Ione* si riferisce al loro "mestiere" settoriale, non alla funzione specifica di quel fare e di quell'andare che trasporta un piacere antico nel desiderio poetico del bene comune.

D'altra parte ne *La Repubblica*, terzo libro, "il concetto di mimesi non ha solo il significato generale di 'imitare', ma si riferisce più in particolare al rappresentare drammatico, all'impersonare proprio del rapsodo o dell'attore".<sup>3</sup>

Qui si tratta di indirizzare vita e attività verso un 'giusto imitare', che vale proprio perchè i primi esecutori sono anche gli unici interpreti di un'opera che è di un Altro, che sia un dio, la musa, o più uomini ispirati. D'altra parte nessuno diviene *mousikos* "finchè non abbia imparato a riconoscere le forme del controllo di sè, del coraggio e di tutte le altre virtù".<sup>4</sup>

Così il cerchio dell'ispirazione plana sul cerchio di una forma di vita nell'indistinzione di creazione ed esistenza, il cui intarsio è la tecnica dell'arte. Di più. L'indicazione del governo dei filosofi è connessa al rapporto che essi hanno con il regno delle forme.<sup>5</sup> Da questa posizione occorre distinguere, nel libro X, la costatazione del pericolo insito nel fare 'mimetico': la pretesa universalistica di una certa arte di saper creare e realizzare ogni cosa. Ciò avviene perchè l'artista "...è un creatore apparente, che usa la sua arte come uno specchio capace di riflettere – ma appunto di riflettere soltanto – ogni cosa".<sup>6</sup>

Quando compare il *phantasma*, l'*eidolon*, c'è contraffazione; che esso compaia nel rispecchiamento testimonia che quel gesto, semplice all'apparenza, è in realtà il più istintivo e il meno naturale. V'è in gioco l' 'io' del musicista, dell'attore, dell'aedo che, fingendo di scomparire dietro la maschera della rappresentazione, la piega al fine catartico e pedagogico che inevitabilmente impone. Come sarà evidente nel *Sofista*, "Platone condanna la *poietiké* non già laddove essa sia ispirata e conduca alla visione del bello, bensì là ove essa si serva dell'imitazione come di una *téchne* capace di fare concorrenza alla filosofia, una *téchne* cioè che simula un sapere e una competenza che in realtà non possiede".<sup>7</sup>

La buona *mimetike* è quella dell'assimilazione al divino, in cui l'estetica ruota con l'etica e la conforma all'essere. D'altra parte, si dà "*pseudos* e dunque un'immagine menzognera proprio perchè non è possibile sfuggire alla struttura dell'apparenza...Menzognero è quell'artista che rivendica l'originalità, la prospettiva, il punto di vista".<sup>8</sup>

Aristotele nel libro VIII della *Politica* pone il problema della musica secondo due linee di ragionamento: se la musica debba avere un fine educativo o di divertimento. Se lo *scholazein* è la verità del piacere ricavato dalla musica, oppure se le discipline "che servono all'attività pratica (*ascholion*) vanno riguardate come necessarie e in funzione di altro".<sup>9</sup>

La soluzione parziale al problema corrisponde all'inserzione delle arti nell'ambito di sapere della *theoria* che evidenzia la natura intellettuale dell'arte e non la sua autonomia. "Al tempo stesso, attraverso l'elaborazione della nozione di catarsi Aristotele vuol rendere giustizia a quegli aspetti dell'arte, evidenziati dall'eredità tragico-dionisiaca, che Platone aveva tentato di eliminare".<sup>10</sup>

In Aristotele la *paideia* si risolve nel disinteresse e nella libertà di chi ascolta, in un'educazione alla libertà che è il contrario del professionalismo e che corrisponde al flusso catartico di pathos, emozioni, affetti. "Considerata nel suo aspetto produttivo, la natura si rivela arte, allo stesso modo in cui l'arte, considerata nel suo procedere ordinato e non casuale, si rivela natura".<sup>11</sup> Il prolungamento della natura nell'arte si dà per imitazione. Questo prolungarsi è un processo della *physis*, che è sottratto tuttavia ai fantasmi e alle immagini per esser innalzato al livello dell'intelletto.

<sup>3</sup>Id., cit. p. 92.

<sup>4</sup>Id., cit. p. 94.

<sup>5</sup>Cfr., Id., p. 95.

<sup>6</sup>Id., cit. p. 96.

<sup>7</sup>Id., cit. p. 97.

<sup>8</sup>Id., cit. p. 101.

<sup>9</sup>Id., cit. p. 104, Aristotele, ivi, 1338 a 9-22.

<sup>10</sup>Id., cit., p. 104.

<sup>11</sup>Id., cit. p. 109.

In questo senso la differenza tra mimesi e creazione si individua facilmente nell'atto di creazione a cui la potenza mimetica deve subordinarsi.

### *Un'altra arte*

Cosa accade quando la bellezza è trovata fuori dall'arte, come nella vita di corte ricco-borghese del XV secolo? Qual'è il tema dominante del rapporto tra vita e arte nella società fiammingo-borgognona tra la seconda metà del XIV e la prima metà del XV secolo?

Ma anzitutto, perché questa esteriorità che rovescia il rapporto tradizionale tra coloro che creano e coloro che 'fanno' qualcosa ha luogo nelle Fiandre, tra Gand, Bruxelles, Anversa e Bruges? Perchè la rappresentazione nel discorso è sopravanzata dall'immagine, laddove il secolo umanistico italiano invitava al trionfo della lingua e della poesia in Petrarca e in Boccaccio?

Tra Bruxelles e i domini di Carlo il Temerario fioriscono la mistica estensiva di Ruysbroeck e Tommaso da Kempis, la ricchezza commerciale, il lusso e il cattivo gusto dell'estetica di corte e la pittura più esplosiva del basso Medioevo. Ma una risposta, comprensiva anche se superficiale nel suo dettato programmatico, alla questione dell'epoca che solo per convenzione è detta Umanesimo, corrisponde forse alla verità di un tramonto in cui più sfolgoranti brillano i colori depositi su superfici traslucide: l'autunno del Medioevo.

In maniera insuperabile Johan Huizinga ha dipinto la realtà storica del XV secolo della Borgogna fiamminga in cui sono concentrate le domande intorno all'arte.

E' la convenzione che vuole l'Umanesimo come il modo in cui, a partire dagli ultimi trent'anni del XIV secolo, i costumi e la letteratura, i principi e i popoli d'Europa, gli studi, la Chiesa e l'accademia si separano dalle comunità medioevali. A quella distanza corrisponde l'immagine di un'epoca oscura e nefasta, che persiste tra i critici letterari e i nuovi funzionari dell'umanità. L'arte con difficoltà depone nel corso dei secoli la parziale e ingiusta visione di un Medioevo di tenebra, peste e persecuzioni, che sarebbe sostituito dalla civiltà dei classici recuperati e dal restauro nella profana pienezza di vita.

Altrimenti, la verità avrebbe condotto l'uomo in una terra inesplorata che avrebbe disdetto le certezze inscalfibili della civiltà e i valori stabiliti per imporre e sottomettere, ordinare e distribuire, umanizzare il non umano. Il tramonto del Medioevo è questa realtà storica a lungo dimenticata e quell'arte è l'indice più chiaro e persistente del mutato rapporto tra parola e immagine.

Nella mistica, nella lingua formalizzata della corte, nell'accumulo di immaginario, la grammatica della visione surclassa l'espressione, dettaglia l'esperienza, compone l'eterogeneo, lascia apparire inquietanti sopravvivenze. Rispetto a questa tempeste, nei primi due decenni del XV secolo la rinascita della latinità classica è solo un elemento esterno alla vita, che seguiva per intensità l'erudizione della scolastica, come in Alcuino ai tempi di Carlo Magno, e più tardi nelle scuole francesi del XII secolo.

L'arte in quei tempi, è ancora strettamente connessa con la vita e la vita si svolge secondo norme salde...E' compito dell'arte di adornare di bellezza le forme in cui si svolge la vita. Ciò che si cerca, non è l'arte per se stessa, ma la vita bella.<sup>12</sup>

E' la piega di una tessitura del giorno che effonde vita bella nella profusione eccessiva di affetti, trasformati in passioni ardenti e in stucchevoli pose aristocratiche. Non sarà dunque la bellezza in sè l'argomento dell'arte, ma, nel caso ad esempio della pittura dei Van Eyck, di van der Weyden, di Memlinc, il dipinto sarà funzione di una rappresentazione con uno scopo: la celebrazione sacra, o l'esibizione di una borghesia in ascesa che si incarna nella tela aggirando l'interpretazione.

Da qui, il pathos dell'immagine: la raccolta ordinata del disordine terrifico del mondo, l'accumulo di dettagli perfetti, una tecnica fine e meticolosa. Non l'emanare di visioni che avrebbero bisogno di parole per essere comprese, – che lo sguardo sia quello del principe o dell'artigiano, del mercante o del giovane nella cerchia dei colti, – ma l'eccesso formale in cui le immagini conquistano l'intero campo del visibile, costituisce l'esperienza del bello che dall'esterno dell'arte penetra la vita.

---

<sup>12</sup>Johan Huizinga, *Autunno del Medioevo*, trad.it., BUR, Milano 1998, p. 351.

Al di qua c'è l'insegnamento di Maestro Eckart e di Tommaso da Kempis; al di là l'esperienza delle lettere italiane, le più avanzate nella sperimentazione di moduli poetici imprevisti. Tanto è vero che laddove Froissart, con gli interminabili racconti di navi imbandite e blasoni variopinti “è raro che sia sotto l'impressione della bellezza”<sup>13</sup>, Petrarca “è stato inteso in Francia ancora in senso medievale”.<sup>14</sup>

Gli uomini eminenti della generazione anteriore, Filippo di Vitry, Nicola Oresme, Filippo di Mézières

non sono affatto umanisti...Se è vero...che la Peronne d'Armentières di Maclant nel suo desiderio di avere una relazione amorosa con un poeta, era sotto l'influenza non soltanto dell'esempio di Eloisa, ma anche di Laura, si avrebbe nel *Le Voir-Dit* una testimonianza notevole del modo come un'opera...potesse tuttavia ispirare una creazione ancora tutta medioevale”.<sup>15</sup>

Le cose non sono tagliate di netto come asserisce il poema di Peronne sul dispositivo parola-immagine; possiamo dunque mitigare la presa di posizione sul tramonto invece che sulla presunta cesura umanistica che avrebbe dissolto la parola nell'immagine, ricostruendo l'atto e la critica a posteriori, – rivendicando una genesi importante: nel ‘giardino’ del pensiero medievale il classicismo cresce lentamente e la ricerca della forma non dissolve l'espressione nella fantasia creatrice; piuttosto nasconde miti e tracce dell'antico nell'interno agitato e passionale del profilo apollineo.

Nelle grandi opere d'arte del secolo “specialmente nelle pale d'altare e nell'arte sepolcrale, l'importanza del soggetto e la destinazione del lavoro erano assai più apprezzate della sua bellezza”.<sup>16</sup>

Davvero, perchè nelle feste di corte e nei tornei, negli allestimenti di guerra e nelle cattedrali il bello apparteneva alla vita quotidiana, ed era quindi trasposto in pittura senza che questo movimento sanzionasse l'autonomia dell'arte, o, peggio, la distinzione rigida dei campi rispettivi dell'opera e del lavoro.

L'*Adorazione dell'Agnello* dei Van Eyck era mostrata solo nelle grandi feste; il *Judizio di Cambise* di Gerard David a Bruges, l'imperatore Ottone di Dirk Bouts a Lovanio, erano commessi dai magistrati per adornare i tribunali: “lo facevano per dare un solenne avvertimento ai giudici e richiamarli costantemente al loro dovere”.<sup>17</sup>

Simile finalità pedagogica e ceremoniale aveva il ritratto; l'amore paterno e l'orgoglio di famiglia dovevano essere letti, e il tutto aveva uno scopo pratico. Giovanni van Eyck accompagna l'ambasciata inviata in Portogallo da Filippo il Buono per fare il ritratto della principessa a cui il re doveva chiedere la mano; Riccardo II d'Inghilterra pare avesse chiesto in sposa Isabella di Francia, che aveva sei anni, dopo aver visto il suo ritratto; Carlo VI sceglie, tra i tre ritratti fatti alle figlie dei duchi di Baviera, la quattordicenne Isabella giudicandola molto più bella delle altre.<sup>18</sup>

Simile destinazione pratica ha il monumento sepolcrale. “Il bisogno, forte, di avere una visibile immagine del defunto, doveva esser soddisfatto già durante i funerali.”<sup>19</sup> Allora veniva allestita una vera e propria messa in scena: cavalieri bardati rappresentavano la persona morta. Nei funerali dei re serviva un fantoccio di cuoio, coperto di paramenti principeschi. “La commissione di un'opera d'arte ha quasi sempre uno scopo extra-artistico, pratico”.<sup>20</sup>

Monumenti sepolcrali, pale d'altare, ritratti e miniature erano opere contigue, oggetti e apparati dell'arte applicata: i costumi di gala della corte adorni di pietre preziose e sonagli; le navi ornate; “tuttavia l'esagerazione sfrenata e la pompa che caratterizzano...l'arte franco-borgognona sono senza esempio...Tutte le dimensioni sono spinte agli estremi fino a diventare ridicole...”.<sup>21</sup> Esempio di fastosa prodigalità erano stati il banchetto di Lille del 1454, ove all'apparire sulla tavola di un fagiano si decise la crociata contro i turchi, e la festa nuziale di Carlo il Temerario e Margherita di York a Bruges nel 1468.

<sup>13</sup>Id., cit. p. 385.

<sup>14</sup>Id., cit. p. 450.

<sup>15</sup>Id., cit. p. 450.

<sup>16</sup>Id., cit. p. 352.

<sup>17</sup>Id., cit. p. 352.

<sup>18</sup>Cfr., Id., p. 353.

<sup>19</sup>Id., cit. p. 354.

<sup>20</sup>Id., cit. p. 354.

<sup>21</sup>Id., cit. p. 358.

Gli scopi sottraevano l'arte alla critica facendola vivere nello spazio del potere, nell'articolazione delle differenze di potere – soprattutto tra le corti e la grande borghesia. La circoscrizione di un'arte utile non è solo inclinata, indirizzata e subordinata al potere, ma, proponendo la revoca del discorso nell'opera, la libera al punto da generare un simbolismo indipendente. E' una dislocazione che racchiude la pittura, gli intagli, le miniature e gli arazzi nella sfera principesca delle feste e delle decorazioni e corrisponde anzitutto al "bisogno di dar forma a qualunque idea fino alle ultime conseguenze, e di ingombrare la mente di un infinito sistema di formalità",<sup>22</sup> che denuncia l'horror vacui caratteristico di un periodo che si avvicina alla fine.

Però non bisogna prendere il profilo in cui è orientata l'arte tardo-medioevale in una costatazione negativa relativa alla dipendenza dalla cultura. Al contrario, quest'arte, nel caso ad esempio della scultura di Sluter "così vincolata alle prescrizioni del principesco committente, acquista qualcosa di tragico e di sublime in virtù della grandezza con cui l'artista è riuscito a sottrarsi ai limiti imposti dall'ordinazione".<sup>23</sup> Il *Calvario di Champmol* ne è l'esempio: l'insieme ha il carattere di una sacra rappresentazione non in primo luogo per il soggetto dell'Antico testamento, ma per la 'speciale eloquenza' dell'opera. Il giudizio dei contemporanei era: "I profeti di Sluter sono troppo espressivi".<sup>24</sup>

In ciò che è rimasto del blocco centrale della scultura, il torso e il corpo di Cristo, con gli angeli che guidano l'adorazione dei profeti, colpisce la sontuosità della decorazione che lascia immaginare

l'opera nella sua policromia, così come l'aveva dipinta Giovanni Maelweel e dorata Ermanno di Colonia. Non si era fatta economia di colori ed effetti drastici. Sui loro zoccoli verdi stavano i profeti in mantelli dorati, Mosè e Zaccaria in talari rossi, ed i mantelli erano foderati di azzurro; Davide era in azzurro con stelle d'oro, Geremia in turchino, Isaia, il più afflitto di tutti in broccato. Gli spazi vuoti erano riempiti di soli e iniziali d'oro. Poi una profusione di stemmi...di Borgogna e di Fiandra.<sup>25</sup>

Certo lo scultore all'epoca aveva poca libertà di movimento e la commissione del duca di Borgogna a Sluter e a Claes van de Werve che "teneva l'arte a servizio della corte", è la riproduzione monumentale di questa subordinazione. Tuttavia, proprio perché la vita artistica era ancora compresa entro le forme di vita di società, è dall'interno di quella forma che si generava una disarmonia fra committente e artista; per cui l'arte del dipinto a olio e la scultura, rimanendo all'interno del campo di rappresentazione dei nuovi mercanti, sfuggiva alla cattura del potere principesco.

Il *Ritratto dei coniugi Arnolfini* fissa questa dialettica senza opposizioni, tra la vita di corte di cui i fratelli van Eyck erano partecipi e

il silenzio profondo del crepuscolo del Medioevo che non risuona della vita violenta e variopinta delle feste di corte e dell'apparecchiatura delle navi, ma della semplice operosità che costruiva un secondo mondo...grigio, tranquillo e monotono della 'devotio moderna', abitato da uomini seri e umili mogli dei borghesi, che cercavano conforto nelle Case dei Fratelli e della congrega di Windesheim: il mondo anche di Ruysbroeck e di Santa Colette.<sup>26</sup>

I van Eyck che vivono la vita di corte pur non appartenendo al mondo dei nuovi ricchi, illustravano il mistero dei contatti profani nella separazione della realtà religiosa: "Santa Colette e Dionigi il certosino frequentavano i duchi; Margherita di York,...aveva un vivo interesse per i conventi 'riformati' del Belgio. Beatrice di Ravestein, una delle più illustri dame della corte borgogna, porta sotto le vesti di gala il cilicio".<sup>27</sup>

Benché l'arte di Van Eyck avesse radici nella città, non si può neanche chiamare borghese; si manteneva piuttosto in una emergente zona di indistinzione tra appellazione della corte principesca e silente fioritura dei costumi dei mercanti. In quella zona mobile di cui l'arte del ritratto è l'emblema,

<sup>22</sup>Id., cit. p. 357.

<sup>23</sup>Id., cit. p. 367.

<sup>24</sup>Id., cit. p. 366.

<sup>25</sup>Id., cit. p. 367.

<sup>26</sup>Id., cit. p. 371.

<sup>27</sup>id., cit. p. 372.

svaniva l'identità di ceto, e la rappresentazione elaborata nelle pale d'altare affondava nei grandi dipinti sacri, ad esempio nel trittico di Middelburg.

Un altro mistero, più personale, avanzava, ed era l'indice del grado estremo raggiunto nello sforzo di dar figura terrena al divino; il contenuto mistico era sul punto di svanire del tutto da quelle immagini per lasciare dietro a sé soltanto il piacere che recava la forma variopinta. Per tale ragione il naturalismo dei van Eyck, che gli storici dell'arte vogliono considerare come un elemento foriero del Rinascimento, va piuttosto apprezzato come il compiuto sviluppo dello spirito del tardo Medioevo”<sup>28</sup>. In questo spirito scompare la distinzione tra arte sacra e profana, dissolta nella perfezione dei dettagli, nella riproduzione del corpo e della natura, nella costruzione della prospettiva, nell'elaborazione all'eccesso del particolare.

Uno spazio si apre, al di qua della storia sociale in cui l'arte tardo-medioevale è stata rinchiusa, e al di là della critica d'arte che di volta in volta ha annesso all'umanesimo rinascimentale forme e stili di quel tempo al tramonto. Questa apertura imprevista e negatrice del discorso a vantaggio dello stupore, sarà lo spazio di una forma mobile su cui si alterneranno volti, corpi e idee: il paesaggio. Il paesaggio sarà lo spazio in cui le figure che “si accumulano, annegano nella loro propria singolarità; ogni qualità è come qualcosa di essenziale, il perdersi nella molteplicità e nella varietà delle cose vedute”<sup>29</sup>.

Il paesaggio è l'orizonte definito da Tommaso d'Aquino nelle qualità della bellezza pura: perfezione, proporzione, splendore. In esso nasce il sentimento di lieto entusiasmo che corrisponde a “sensazioni di luci e splendore di vivace movimento”<sup>30</sup>.

Lo sforzo di raffigurare tutto in immagini corporee, il realismo della luce che invade il Quattrocento proviene da questa arte “settentrionale”<sup>31</sup>. Fulcro dell'attesa per un orizzonte visivo che non si scopre in sequenze di immagini ma si fissa in pose e sfondi in cui sono concentrati frammenti brillanti di visualità, è la pittura che “anche quando si limita a ritrarre semplicemente, con linee e colori, una realtà esterna, mette sempre dietro a questa imitazione puramente formale, un qualcosa di inespresso e inesprimibile”<sup>32</sup>.

Non solo dunque è archiviata la parola che interpreta ma, al di sotto della superficie, la pittura vive del tesoro dell'inespresso. “L'analisi dei caratteri vi è giunta alla massima profondità possibile: tutto è stato visto senza esser detto. Anche se Giovanni Van Eyck fosse stato il più grande poeta del suo secolo, il mistero che si rivela nei suoi quadri non si sarebbe dischiuso in parole”<sup>33</sup>. Di questa lezione avrebbe acquisito l'essenza e il contrasto latente tra un voler dire e un potente immaginare Hyeronimus Bosch che, come De Certeau ha dimostrato, ha organizzato l'indicibile della mistica nell'espressione visuale del mondo ulteriore.

La *Madonna del cancelliere Rollin* e l'*Annunciazione* di Van Eyck, ora alla National Gallery di Washington, sono i prototipi di quest'arte primitiva e sublime. “Questo è l'effetto che ha, in pittura, l'elaborazione sfrenata”<sup>34</sup>.

Seguiamo dunque ancora in una delle linee estetico-filosofiche più accentuate, quella del rapporto tra artisti e committenza, la direzione sotterranea della pittura che, al di sotto della critica d'arte, scomponete il discorso a vantaggio dell'immagine.

### Luminosità del mondo oscuro

Il tempo è quello del Rinascimento italiano; la singolarità storico-artistica è il ritratto fiorentino. Come indicava Aby Warburg nel saggio *Arte del ritratto e borghesia fiorentina*, è da questa singolarità che risulta comprensibile il rapporto tra arte, mercato ed esibizione del potere all'acme della civiltà umanistica. Secondo la lezione di Burkhardt l'intelligibilità del fenomeno artistico è condizionata dall'apprezzamento dei suoi elementi semplici che scartano il rischio della ricomposizione in un quadro generale. Inoltre, l'intima comprensione di un'epoca dell'arte fa deragliare l'iconologia, portandola fuori strada, e in questa manovra lascia libera la percezione di seguire la via imprevedibile del sentire.

<sup>28</sup>Id., cit. p. 377.

<sup>29</sup>Id., cit. p. 379.

<sup>30</sup>id., cit. p. 385.

<sup>31</sup>Cfr., Id., p. 385.

<sup>32</sup>Id., cit. p. 393.

<sup>33</sup>Id., cit. p. 394.

<sup>34</sup>Id., cit. p. 399.

Un primo elemento della civiltà del primo Rinascimento fiorentino è la cooperazione tra committenti e artisti, indagando la quale si ricostruisce “la naturale unità di parola e immagine”.<sup>35</sup> Un secondo elemento che entra nel divenire sensibile dell’arte, nei rapporti tra committenza, opera ed esibizione, è la tecnica del ritratto, il cui sfondo è un paesaggio che deve essere ritenuto non come la riproduzione di un luogo, bensì come la cornice storico-rituale di ogni manifestazione.

Un terzo elemento è il confronto di diverse realizzazioni dello stesso soggetto, in questo caso gli episodi della vita di San Francesco, per Giotto che decora la cappella Bardi a Santa Croce poco dopo il 1317, e per Ghirlandaio che, tra il 1480 e il 1486 affresca la cappella della famiglia Sassetta in Santa Trinita. La *Conferma della Regola dell’ordine di San Francesco* nella cappella Sassetta risponde infatti ad un canone che sollecita il confronto. La composizione degli elementi ricolloca lo studio dell’opera in un particolare ambito della visualità in cui, all’immagine che sopravanza la parola corrisponde il senso, cioè il sentire nel momento in cui evade dalla prigione del significato.

Mentre l'affresco di Giotto “rappresenta la corporeità umana affinché attraverso il basso involucro corporeo riesca a parlare l'anima”<sup>36</sup>, l'affresco del Ghirlandaio risente della ‘ridicola mondanizzazione’ degli usi invalsi nella Chiesa. Non un convento ma una sorta di festività ecclesiastica celebrata in Piazza della Signoria vi è dipinta; non la presenza dei frati ma la loro assenza permette la celebrazione del committente e dei suoi amici; non la ‘chiesa militante’ ma la ricca aristocrazia mercantile fiorentina vi è rappresentata.

L’origine di queste trasformazioni è il dono votivo a immagini sacre che la Chiesa “aveva lasciato ai pagani convertiti (come) uno sfogo legittimo dell’inestimabile istinto religioso originario che induceva l’uomo ad avvicinarsi al divino nella forma sensibile dell’immagine umana, in persona o in effige”.<sup>37</sup>

La genealogia emergente nell'affresco del Ghirlandaio è insieme elaborata e archiviata. L'elaborazione risiede nella figurazione simbolica di segni e pose; l'archivio nella condensazione di figura e scenario, di spazi e piani in cui un equilibrio si manifesta. Il dipinto infatti “fa apparire in una luce esatta, più attenuata, il carattere ritratto dei personaggi leggendari popolanti l'affresco sacro: un tentativo di avvicinamento alla divinità in sembianze dipinte...”<sup>38</sup>

A confronto con il Medioevo che tramonta, la lotta per la vita di singoli membri della società diventa ‘forza propulsiva’ affievolita in cui fiorisce la civiltà del primo Rinascimento.<sup>39</sup> Tuttavia questa valutazione non deve indurre ad assegnare il ritmo della pacificazione ai movimenti del dipinto; al contrario, la conciliazione delle istanze figurali etrusco-pagane negli usi della borghesia siglano la cifra misterica e fantasmatica dei ritratti. Il riverbero che assume la figura di Lorenzo de’ Medici è infatti dato dall’“enigmaticità del fenomeno da lui incarnato, ossia che uno degli uomini più brutti possa esser stato il centro spirituale della più alta civiltà artistica e l'autocrate più affascinante, l'arbitro assoluto del valore e del cuore degli uomini”<sup>40</sup>.

Di questo conflitto l'affresco evoca la relazione spaziale: dalla scala che conduce al fondo del dominio salgono verso il Magnifico e verso la famiglia Sassetta, l’istitutore dei figli di Lorenzo, il mirabile Poliziano, il suo nemico poeta Luigi Pulci e Matteo Franco, tutti orientati verso il mecenate. Il signore è reso attraente da ‘una spiritualizzazione’ che cancella la demoniaca distorsione del viso, la “repellente e furbesca fisionomia da delinquente rappresa in altri ritratti”.<sup>41</sup> La prudenza che fece grande Lorenzo politicamente e ricca e potente Firenze si direbbe che derivi da quel conflitto sempre sul punto di esplodere, di cui la pittura fiorentina segna le fasi nel passaggio dal XV al XVI secolo.

Ma al fondo di questa mobilità drammatica che trova unità di composizione, una forma permanente sostiene la scena:

<sup>35</sup>Aby Warburg, *Arte del ritratto e borghesia fiorentina* seguito da *Le ultime volontà di Francesco Sassetta*, trad.it., Abscondita, Milano 2015, p. 14.

<sup>36</sup>Id., cit. p. 15.

<sup>37</sup>Id., cit. p. 19.

<sup>38</sup>Id., cit. p. 21.

<sup>39</sup>Cfr., Id., p. 21.

<sup>40</sup>Id., cit. p. 25.

<sup>41</sup>Id., cit. p. 25.

La creazione e il godimento artistico non erano che stadi diversi di uno stesso ciclo organico, che con un'elasticità sempre rinnovantesi spingeva i fiorentini del primo Rinascimento al tentativo di considerare tutte le qualità umane strumento unitario di un'arte della vita lieta di espandersi e di usarle come tali.<sup>42</sup>

Questa forma di vita, composizione essenziale di un'arte del vivere e di una politica dell'esibizione, investiva l'artista, il popolo e il mecenate in un'unica esistenza.

Non si andava dall'artista per condividere con lui, in complice poesia estetizzante,...i sentimenti discordanti dell'uomo colto decadente; si cercava invece di trascinare fuori dalla sua bottega il pittore-orefice portandolo nella realtà del giorno, là dove si trattava di riplasmare la vita stessa in un qualsiasi punto del suo ciclo....<sup>43</sup>

In nome e per conto di questa forma le epoche della pittura, dal tempo delle tavole fiamminghe al tempo della civiltà artistica della cerchia di Lorenzo si congiungono nel dissolversi di ogni parola che pretenda di saggierne i confini opponendo stili e tecniche rispettive.

In quest'arte divino e demonico condividono un unico destino, non decifrato da un codice della lingua, ma da un evento dell'immaginazione. Che a questa prassi si possa ricondurre il Rinascimento, è accertato nelle immagini più dense del simbolismo antico.

Warburg ha portato all'evidenza la testimonianza di una tessitura in cui ciò che era nascosto diveniva parola dell'immagine. In gioco come si sa, ci sono le sopravvivenze dei miti dell'antichità: la magia e la mistica che i neoplatonici hanno elaborato, l'astrologia araba e la riedizione della divinazione pagana tra la seconda metà del XV e la prima metà del XVI secolo. In un divenire che cancella la compresenza di elementi antichi e moderni nelle tracce della divinazione antica.

Queste infatti sono leggibili quando un'estetica le conforma ad una simbolica che impone la successione lineare alle immagini degli dei – acquisite senza pericolo. L'armonia benefica e l'equilibrio sono il prodotto di quello sguardo e di quel simbolismo, mentre la verità dimenticata dell'antico mondo degli dei, “classicamente mobilitato dall'erudita civiltà umanistica...dovette essere strappato prima con la forza al lato ‘demoniaco’ tradizionale”.<sup>44</sup>

La critica della storiografia che si fonda sul principio diacronico delle successioni intercetta le potenze antiche e tardo-medioevali dell'astrologia e della divinazione, i *monstra* trasformati in simboli e prototipi dell'arte del '500. In particolare sono le immagini vaticinanti degli animali dei prodigi a costituire i prototipi che, soprattutto in Germania, la letteratura protestante riedita in occasione di eventi eccezionali. L'apparizione della cometa di Halley nel 1531, la genitura di Martin Lutero trasposta nei decani; il conflitto con la Chiesa di Roma interpretato nei calendari planetari illustrati e letto attraverso la profezia gioachimita, restituiscono un senso dell'Antichità “venerata...come un'arma bifronte, con un volto oscuro e demoniaco, che esigeva un volto di superstizione, e un volto sereno e olimpico, che esigeva una venerazione estetica”.<sup>45</sup>

Con la Riforma l'antichità demoniaca acquisiva “una rinascita del tutto spontanea, in cui, inoltre la figura di Lutero era a volte somigliante a quella di Thomas Muntzer”.<sup>46</sup>

Della migrazione di immagini demonologiche da Oriente a Occidente parla l'iconografia popolare in cui il monaco era associato all'immagine di Asclepio con il serpente e lo scorpione, segno zodiacale eminente, e la sua nascita era fatta risalire ad una forte costellazione planetaria di ‘portatori di salvezza’, forse mutuata dal trattato arabo *Picatrix*.<sup>47</sup>

Le immagini vaticinanti, residui memorabili del folklore, costituiscono le provenienze dei capolavori della grande arte di Dürer. Quelle immagini, filtrate dall'antica teoria dei quattro umori, dalla simbolica neoplatonica e dall'astrologia araba trascritta nel Medioevo, sono trasposte nella densità simbolica di *Melancholia I*. La magia curativa ermetica mediata dagli arabi a contatto con la mitologia magica di Saturno

<sup>42</sup>Id., cit. p. 38.

<sup>43</sup>Id., cit. p. 42.

<sup>44</sup>Aby Warburg, *Divinazione antica pagana in parole e immagini dell'età di Lutero*, trad.it., SE, Milano 2016, p. 16.

<sup>45</sup>Id., cit. p. 45.

<sup>46</sup>Id., cit. p. 49.

<sup>47</sup>Id., cit. p. 50.

nella sua espressione positiva costituisce il materiale spiritualizzato nella trasformazione artistica.<sup>48</sup> “In Dürer il demone Saturno è dunque reso nuovo dall’attività riflessiva della creatura sottoposta alla sua influenza”;<sup>49</sup> il che significa che non c’è identità tra malinconia e riflessione, ma, al contrario, la contemplazione è il rimedio contro la malinconia.

Non solo. L’interpretazione umanistica del *Picatrix* e del libro di presagi di Zebel circoscrive un campo di sapere in cui religione, potere e conoscenza misterica, incontrandosi, si legano. Questo intreccio è la tessitura dell’arte in rapporto al potere e ai simboli, al discorso e al mito. “Come il *Picatrix* conduce a Massimiliano e a Dürer, così il libro profetico dell’arabo Zebel... conduce a Carion e a Gioacchino I”.<sup>50</sup>

Melantone, Carion, Camerario, Gaurico, Faust e Sebastian Brant potrebbero aver fatto parte di una segreta lega di auguri, la Nagal-etir.<sup>51</sup> Ciò che nella lettura di Warburg ha distinto l’Umanesimo dalla modernità, limitare il potere demonico dei fenomeni celesti che la scienza indaga distanziando il pensiero dall’oggetto, il metodo prezioso della storia della civiltà induce a manifestare: “l’influenza degli antichi anche quando ci conduce in territori tutt’ora inesplorati.”<sup>52</sup>

Questa archeologia delle immagini, che continua a valere anche dopo l’epoca di *Melancholia I*, fino a toccare forse il presente, è stata elaborata all’interno del Warburg Institute. Nell’eccezionale studio *Saturno e la malinconia*, l’incisione di Dürer è rischiarata da quella scienza erudita e interdisciplinare, tipica dell’Umanesimo rinascimentale che, applicata all’immagine, ne traduce il linguaggio in un sapere composito e differenziale.

Nel testo di Klibansky, Panofsky e Saxl, l’incisione è il punto finale di condensazione del pensiero antico e medioevale sulla malinconia, dell’espressione di Saturno nella letteratura, nell’astrologia e nella tradizione figurativa. A partire da questo complesso è l’arte intera del secolo a trovare senso e spiegazione; e a trovarli in una dimensione storico-filosofica che inizia dalla dottrina platonica della follia poetica nel *Fedro* (la ‘quarta mania’, la più potente), prosegue nel *Problema XXX* di Aristotele con l’identità del carattere malinconico dei filosofi eccellenti, in politica, nella poesia e nelle arti; viene reintrodotta nella essenziale relazione tra malinconia e Saturno nell’opera di Abu Ma’sâr tradotta da Alcabizio, e costituisce il tema più importante nella dottrina neoplatonica dell’emanazione in Avicenna e nel *Picatrix*.

Giunge in questa forma a Marsilio Ficino, nemico dell’astrologia ma citato dal ‘grande astrologo’ Luca Gaurico proprio a proposito della distinzione tra ‘magia naturale’ e ‘empia magia’ evocatrice di mostri. In particolare, per l’evoluzione della figura saturnina della malinconia vale l’indicazione di Ficino che giustifica la differenza tra le due arti magiche sostenendo che

quando per avere un talismano che assicurasse lunga vita i maghi sceglievano l’ora di Saturno per incidere su uno zaffiro l’immagine di un vecchio con la testa coperta, dopotutto utilizzavano ‘arti naturali’, cioè si valevano semplicemente di leggi cosmiche generali per ottenere risultati appropriati”.<sup>53</sup>

Questa derivazione conduce lo sguardo a comprendere *Melancholia* come una

Melanconia immaginativa, i cui pensieri e le cui azioni si collocano tutti nel regno dello spazio e del visibile, dalla pura riflessione sulla geometria alle arti minori, e da questo, se vuoi, ci viene l’impressione di un essere a cui il campo assegnato sembra insopportabilmente ristretto, di un essere i cui pensieri hanno raggiunto il limite”.<sup>54</sup>

L’immaginazione essendo la facoltà della geometria, avrebbe dovuto prevedere una seconda e una terza figurazione della *Melancolia*, *rationalis* e poi *mentalis*<sup>55</sup>, che avrebbe reso ragione del fondo mistico neoplatonico, neopitagorico e orientale della cultura di Dürer. Soprattutto l’*Occulta philosophia* di Agrrippa

<sup>48</sup>Cfr., Id., p. 69.

<sup>49</sup>Id., cit. p. 71.

<sup>50</sup>Id., cit. p. 73.

<sup>51</sup>Cfr., Id., p. 75.

<sup>52</sup>Id., cit. p. 78.

<sup>53</sup>Klibansky, Panofsky, Saxl, *Saturno e la malinconia. Studi storia della filosofia naturale, religione e arte*, trad.it., Einaudi, Torino 1983, p. 253.

<sup>54</sup>Id., cit. p. 323.

<sup>55</sup>Cfr., Id., p. 328.

di Nettesheim è probabile che abbia trasmesso all'artista "la dottrina neoplatonica fiorentina del genio, in un versione tipicamente tedesca".<sup>56</sup> La genialità di Agrippa era consistita nell'aver dilatato "la nozione di melanconia ispirata, che era il più alto degli stati per Ficino, fino a includervi una forma razionale e una immaginativa:...in tal modo interpretando, per così dire, la gerarchia delle tre facoltà dell'anima (*imaginatio, ratio, mens contemplativa*) come tre forme, tutte e tre ispirate di melanconia".<sup>57</sup>

Il decreto che ne segue trasforma la figura allegorica nella parola poetica e storica. Così nella lettera ad Alfred Doren in occasione della conferenza dell'amico sulla *Fortuna* nel Medioevo e nel Rinascimento, Warburg, ricoverato a Kreutzlinger, osserva che accanto all'antica *Fortuna* rappresentata con la cornucopia, la sfera, le ali e la ruota, la riduzione post-classica dell'allegoria non rende ragione di un altro elemento essenziale alla comprensione della figura: il *kairos*, l'occasione, che permette di concepire della Fortuna il carattere di padroneggiamento volontario degli eventi:

Afferrare la fortuna per il ciuffo è l'atto che si oppone nel modo più netto all'atteggiamento passivo nei confronti del fato e percisamente nel Rinascimento (ad esempio Petrarca, *de remediis utriusque fortuna* e credo anche Boccaccio) fino a Machiavelli questa *Occasio* è la più decisa concorrente della Fortuna con la ruota e con la vela.<sup>58</sup>

Così è nella medaglia dell'ingegnere del XVI secolo Camillo Agrippa, il cui motto era 'velis nolisve'; così per la speranza come dimostrato nel saggio sulle imprese fiorentine.<sup>59</sup>

La grande conferenza di Warburg in memoria di Franz Ball, *L'effetto della sphaera barbarica*, percorre la linea genealogica che, dalla superstizione tardo-antica conduce al Rinascimento. Palazzo Schifanoia è il centro armonico rotante di questa archeologia della figurazione allegorica, ed è a partire da quelle figure che si svolge il movimento che trasforma il simbolismo antico nell'opera di scrittura. Il suo luogo è l'uomo zodiacale, che si mantiene per secoli e subisce una contrazione che attesta la nuova violenza che lo attraversa.

Nel manoscritto miniato, artisticamente straordinario, del duca di Berry a Chantilly, risalente circa al 1420, l'uomo zodiacale si trova in uno spazio ovale, ricoperto di segni zodiacali, dall'alto in basso come di sanguisughe. Comunque sia: il bordo ovale, ordinato astronomicamente, suggerisce che si era ancora consapevoli di trovarsi di fronte a un significato metaforico impropiamente trasposto. In un calendario bassotedesco che l'amburghese Steffen Arndes stampò nel 1519 a Lubecca, le costellazioni hanno però sofferto la perdita di spazio. Sono diventate indicazioni per il bisturi del barbiere, che ora apprende dai simboli astrali dell'antichità su quali punti apporre nei singoli mesi il coltello e la lancetta. Una pratica stolida e sanguinaria, laddove la mano dovrebbe tenere saldamente in pugno il compasso e l'astrolabio.<sup>60</sup>

Così la violenza dell'epoca moderna risulta mascherata fino ad un certo punto dal profilo semi-divino dell'innocenza. La precedente rottura con il mondo classico, da cui scaturisce la più grande quantità di più seducenti sopravvivenze, è narrata dal declino della scienza astrologica tra il IX e il XV secolo.

L'ultimo sapere etnografico ne avrebbe chiarito la genesi, con la legge di partecipazione caratteristica delle 'funzioni mentali' dell'uomo primitivo. L'economia del calendario astrologico si basava sullo "scambio di metafora e designazione...e di designazione con il soggetto giudicante dall'altro...".<sup>61</sup>

Ciò accade quando si formulano desideri volti a dar forma al futuro,<sup>62</sup> che sono desideri provenienti da una 'cosmologia applicata'. E' il caso ad esempio dei frammenti della *Sphaera barbarica* di Teucro, di cui i resti maggiori sono riprodotti in un libro illustrato di un misterioso medico padovano dell'inizio del XIV secolo, Pietro d'Abano, fortemente sospettato di magia. Quelle illustrazioni sono confermate dalla scoperta di un manoscritto miniato spagnolo proveniente dal circolo di Alfonso el Sabio (che visse a Toledo nella seconda metà del XV secolo).<sup>63</sup>

<sup>56</sup>Id., cit., p. 329.

<sup>57</sup>id. cit., p. 328.

<sup>58</sup>Aby Warburg, *Lettera ad Alfred Doren in Per Monstra ad Sphaeram*, trad.it., Abscondita, Milano 2014, p.14.

<sup>59</sup>Cfr., *La rinascita del paganesimo antico*.

<sup>60</sup>A. Warburg, *Per monstra*, cit. p. 58.

<sup>61</sup>Id., cit. p. 63.

<sup>62</sup>Cfr., Id., p. 66.

<sup>63</sup>Cfr., Id. p.65.

Da questa genealogia deriva la trasformazione della metafora figurale in simbolo e quindi in allegoria, – da cui la possibilità del discorso sulle immagini. A questa si accompagna la ‘profonda calma dell’Accademia greca nella visione umanistica del pensiero’. “Per Mostra ad Sphaeram! dalla terribilità del *monstrum* alla contemplazione nella sfera ideale della meditazione pagana dotta. E’ questo il percorso nella evoluzione culturale del Rinascimento”.<sup>64</sup>

### *Manovre di erasione*

Nel 1964 esce un saggio decisivo di Susan Sontag, *Against Interpretation*, che dice l’inammissibile per lo strutturalismo, la psicoanalisi e il marxismo: il discorso circonda l’opera da tutte le parti e, sovrapponendovisi, la soffoca e la fa morire.

L’origine dell’ermeneutica oppressiva e intimidatoria, impositiva e distruttiva, è rintracciata da Sontag nella ‘cattiva’ *mimesis* che orienta Platone a denunciare la menzogna dell’opera d’arte, non proficua alla conoscenza né utile alla virtù. D’altra parte la salvezza dell’opera proposta da Aristotele, l’arte terapeutica, non comporta una particolare attribuzione di valore alla *poiesis* che, al contrario, è costretta in ogni momento a giustificare se stessa.

“In Platone e Aristotele, la teoria mimetica dell’arte va mano nella mano con l’assunto che l’arte è sempre figurativa.”<sup>65</sup> In ogni caso la differenza tra astrazione e figuratività appartiene al campo di senso del realismo che ‘la coscienza occidentale’ ha sempre identificato con la mimesi della natura. La circoscrizione propria del giudizio separa il contenuto dalla forma e attribuisce in esclusiva al primo il dominio del discorso.

La somossa di Nietzsche contro lo spaccio delle interpretazioni imposte come fatti non avendo trovato seguito, tranne che in Van Gogh e in un secolo non più suo, in Artaud – ha promosso la credenza nell’inesistenza dell’arte come sovversione e, ancora peggio, ha imposto sia all’arte borghese che all’arte rivoluzionaria il valore del contenuto.

D’altra parte se Kant aveva dimostrato l’arte disinteressata, bisognava per forza dotarla di finalità e interesse, e la valutazione del contenuto, una volta rilevato come distinto da una forma, era richiesta dall’opera al modo del discorso. L’interpretazione, dalla Stoà a Filone di Alessandria “presuppone una discrepanza tra il chiaro significato del testo e le domande dei successivi lettori”<sup>66</sup>.

Dunque l’apparenza naufragava nelle ‘profondità’ del contenuto latente che doveva esser ‘tratto fuori’ dall’opera ed organizzato nell’argomento. “Da allora tutti i fenomeni osservabili, sociali, economici, politici, estetici non hanno senso senza interpretazione. Capire è interpretare”<sup>67</sup>.

Nel saggio *Che cos’è l’atto di creazione*<sup>68</sup> Giorgio Agamben apre la nozione fondativa di potenza in Aristotele in riferimento alla *poiesis*. La realizzazione d’opera non comporta l’intera attualità delle sue possibilità, malgrado l’usuale interpretazione delle arti formulì il senso indicandolo nel completo riversarsi dell’ispirazione in una forma compiuta. In verità la potenza è fin dall’origine bipartita in una *dynamis* che realizza e in una *dynamis* che non si muta in *energeia*, in essere in atto.

L’opinione comune secondo cui l’agire dell’artista è tale perché ogni potenza è priva di ostacoli, è da revocare: ad ogni potenza che realizza resiste una potenza che può non realizzare, e che così si mantiene nel proprio essere. In questo stato si manifesta la maestria che si esercita nella misteriosa e inoperosa composizione dell’espressione e dell’ineffabile, del compimento e del non finito, della posizione e della sottrazione di materia. La qualità del non detto e del non visibile, del tratteggio e del cenno, è la proprietà magistrale dell’opera, – di quelle opere che, ad ogni lettura, esecuzione, esibizione o messa in scena lasciano accadere l’evento della non realizzazione: la potenza di non.

La possibilità di non suonare, di non poetare, di non dipingere, di non recitare è la qualità dell’artista, maestria lontana sia dall’esecuzione che dalla creazione. L’opera dunque è tale in quanto potenza

<sup>64</sup>Id., cit. p. 73.

<sup>65</sup>Susan Sontag, *Against Interpretation and Others Essays*, Penguin Book (1961) - 2009, p. 4 [trad. mia].

<sup>66</sup>Id., cit. p. 6.

<sup>67</sup>Id., cit. p. 7.

<sup>68</sup>Giorgio Agamben, *Che cos’è l’atto di creazione*, in *Il fuoco e il racconto*, Nottetempo, Roma 2014.

impersonale tesa tra slancio e resistenza, ispirazione e critica, maniera e stile in cui la potenza eccede o ritrae il discorso e la forma sopravanza la parola.

L'impersonale è la potenza-di, il genio che spinge verso l'opera e l'espressione, la potenza-di-non è la reticenza che l'individuale oppone all'impersonale, il carattere che tenacemente resiste all'espressione e la segue con la sua impronta".<sup>69</sup>

Il 'tremito leggero e impercettibile' è la sua grandezza, in Dante, in Tiziano, in Kafka, in Rembrandt. L'opera d'arte essendo una delle svariate pratiche di vita, quanto più questa vita è regolata dalla potenza tanto più lascia emergere l'esistenza come un'arte. E se questa essenza appare come la natura propria dell'uomo, questa natura più che dispiegarsi in atti e produzioni, si manifesta in una prassi di tipo speciale "che si mantiene costitutivamente in rapporto con la propria inoperosità".<sup>70</sup>

Viceversa, se il 'proprio' dell'uomo, come aveva adombrato Aristotele, non è l'agire in cui sono tradotte le facoltà, ma il mantenersi dell'essere nella potenza di agire, l'arte manifesta al massimo grado l'esistenza dell'uomo, essendo essa 'contemplazione e inoperosità'.

Spinoza nell'Etica,...chiama *acquiescentia in se ipso* una letizia nata da ciò, che l'uomo contempla se stesso e la sua potenza di agire (IV, Prop. 52, Dimostrazione)...la prassi propriamente umana è quella che, rendendo inoperose le opere e le funzioni specifiche del vivente, le fa, per così dire, girare a vuoto e, in questo modo, le apre in possibilità.<sup>71</sup>

Esistono dunque la pittura, la poesia, la musica e la scena, prima dell'interpretazione. "E la pittura è sospensione ed esposizione della potenza dello sguardo, come la poesia è sospensione ed esposizione della lingua".<sup>72</sup>

Dove si appoggia questa potenza? Dove si esplica? Dove si risolve sottraendosi alla figura? Ancora nel ritratto. Jean Luc Nancy ha enunciato questa qualità generale del dipingere. "Ogni immagine ha qualcosa del 'ritratto' non perchè riproduca i tratti di una persona, ma perchè...estrae qualcosa, un'intimità, una forza".<sup>73</sup> Il paesaggio, il corpo, la voce è un ritratto, non meno del profilo del cardinale o della fioraia sul fondo tappezzato dell'ambiente che li contiene.

D'altra parte la proprietà del ritratto è il ritrarsi, l'indietreggiare del soggetto, fino alla sparizione.<sup>74</sup> Il ritratto, abbiamo visto, proviene dalla maschera mortuaria che riproduce i tratti generici di una persona e la riproduzione è l'interpretazione dell'artista, che 'fa parlare' il volto, il corpo, il paesaggio. L'atto di creazione non ha bisogno di una seconda parola, critica, giudicante, validante, in cui la sua potenza diviene istituzione.

Non è questione di aggiungere parola, ma di continuare a respirare. Il ritmo di inspirazione ed espirazione, attrazione e repulsione, fuoriuscita e ritrazione misura l'evoluzione del ritratto. Dall'assenza dell'uomo nella pittura parietale alla scultura delle forme d'uomo presso i Greci, alla riproduzione nel più puro realismo nell'arte romana, all'autoritratto nel Rinascimento, e da Rembrandt a Urs Lethi, un'alterità che si sottrae mostrandosi in un'esposizione enigmatica dell'identità attraversa la storia della pittura e la converte in pittura come storia. Una storia che si interrompe nella defigurazione.

La pittura di Fautrier sfigura volti e cose restituendo allo sguardo la verità del tramonto. Gli abissi dipinti da Dubuffet fratturano le pareti tra cui sono prigionieri gli errori del tempo. Dopo, cioè ora, c'è la presenza di un'assenza, la traccia di un fantasma, che è visibilità dell'invisibile più reale.

Un volto compare tra due poli che lo distendono: il contorno in cui sono inscritte le tracce di naso, bocca, orlo delle palpebre; le linee spezzate del trasalire delle labbra, la luminosità di uno sguardo... Gilles Deleuze ha nominato queste polarità, superficie di voltificazione e tratti di volteità.<sup>75</sup> Sono i due poli dell'affettività, per esempio nel cinema di Griffith e di Ejzenstein.

<sup>69</sup>Id., cit. p. 49.

<sup>70</sup>Id., cit. p. 58.

<sup>71</sup>Id., cit. p. 58-59.

<sup>72</sup>Id., cit. p. 53.

<sup>73</sup>Jean Luc Nancy, *L'altro ritratto*, trad.it, Castelvecchi, Roma 2014.

<sup>74</sup>Cfr., Id., p. 25.

<sup>75</sup>Gilles Deleuze, *L'immagine-movimento*, trad.it., ubilibri, Milano 1984, cfr., p.109 e sgg.

Riferendosi a C.S. Peirce, distinguiamo nel primo piano una Primità e una Secondità del senso. Primità è ciò che è sentito e non pensato in sè e per sè. Una potenza che può essere caratteristica o qualitativa. Secondità è ciò che concerne un rapporto, un duale, un'opposizione. Primità è la categoria del possibile. L'immagine-affezione, che è il primo piano, è questa potenza singolare: “L'affetto è indipendente da ogni spazio-tempo determinato ma ciò non toglie che esso sia creato in una storia”.<sup>76</sup>

Per questo il cinema dà luogo ad uno spazio-tempo altro, quello del divenire che genera storia nelle storie. In Bergman i volti convergono, “si prestano i loro ricordi e tendono a confondersi”.<sup>77</sup> Nel cinema di Mankiewicz le immagini-ricordo esondano dal flash-back e allagano il film. Nel recente *Blade Runner 2049*, il volto della ragazza virtuale, un'immagine di ‘proprietà’ del protagonista, l'agente K, replicante di ultima generazione, si sovrappone al corpo reale di una prostituta chiamata dall'immagine a soddisfare il presunto desiderio di K.

L'opposizione compresente di due realtà, corporea e virtuale, del desiderio e degli affetti, produce una divaricazione dell'identità in due soglie di presente e di passato. L'immagine-ricordo e l'immagine-affezione coincidono in questa distinzione, quando la ragazza virtuale genera il corpo della ragazza reale nell'ultima tragica e salvifica sequenza del film.

“Bisognerebbe che gli affetti formassero delle combinazioni singolari, ambigue, sempre ricreate, in modo tale che i volti in rapporto ‘si svoltino’ quel tanto appena per non fondersi e cancellarsi”<sup>78</sup>

Questo momento, che potremmo chiamare punto di tempo-spazio è la divergente convergenza di due soglie di tempo: il presente dell’azione e il passato della provenienza. Il primo può essere più o meno reale e avvicinarsi alla virtualità; il secondo è la voltità, cioè la dimensione profilata dall’evoluzione del volto umano nel singolo volto presente.

Nel film affettivo per eccellenza, *La passione di Giovanna d'Arco* di Dreyer sussiste tutto uno stato di cose storico...ma c'è dell'altro, che non è esattamente qualcosa di sovrastorico o che abbia a che vedere con l'eternità: è l'internità diceva Peguy...Peguy diceva inoltre che si passa lungo l'avvenimento storico, ma che si risale dietro all'altro avvenimento: il primo si è già incarnato da molto tempo ma il secondo continua a esprimersi e cerca persino ancora un'espressione.<sup>79</sup>

Quando è rappresentato, il primo presente è risolto nel secondo attuale, pur continuando il volto a volgere lo sguardo verso il fuori-quadro; quando è visto, è il divenire proprio del secondo presente, quello che non finisce di occupare il nostro sguardo, a prevalere sul presente fissato nel nome proprio. L'arte del ritratto nelle sue punte più fini comporta un riconoscere che disconosce il nome per la visione. Viseità pura direbbe Deleuze, in cui consiste la potenza di visione.

Ad ogni epoca dunque spetta il giudizio sull'ermeneutica adottata. Per lo più sembra che, quanto più le tecnologie ottengano immagini e parole a profusione, tanto più “il progetto dell'interpretazione sia largamente reazionario, soffocante”<sup>80</sup>

Nancy ha insistito su questa violenza che si distribuisce tra l'immagine e il discorso. La violenza dell'arte in sè è la forza del e nel gesto dell'artista, mentre la violenza dell'estetica che deve ‘dimostrare’ è quella del manganello e del colpo di pistola che dall'esterno colpiscono l'opera. Mostrare è tutt'altro che dimostrare:

L'immagine fa uscire la cosa dalla sua semplice presenza per metterla in presenza...rivolta verso il fuori. Non è una presenza ‘per un soggetto’ (non è una ‘rappresentazione’ nel senso ordinario e mimetico della parola), è invece, per così dire ‘la presenza in soggetto’...L'immagine è dell'ordine del mostro: *monstrum* è un segno prodigioso che avvisa...di una minaccia divina.<sup>81</sup>

<sup>76</sup>Id., cit. p. 121.

<sup>77</sup>Id., cit. p. 122.

<sup>78</sup>Id., cit. p. 124.

<sup>79</sup>id., cit. p. 129.

<sup>80</sup>Id., cit. p. 7.

<sup>81</sup>J.L. Nancy, *Tre saggi sull'immagine*, trad.it., Cronopio, Napoli 2002, p.

Se dunque l'arte come la verità “eccede i segni, il suo ‘fare segno’ non è segno di qualcosa né significa qualche altra cosa”.<sup>82</sup> E’ la vendetta delle opere sulla critica a causa dell’interpretare, cioè di quella volontà di sapere che mortifica le forme. Non che l’opera non ne tragga vantaggio: l’essere subordinata alla critica le offre di continuo la possibilità di parlare la sua lingua: solo che vi è costretta, e ripete: non sono ‘di parola’.

Benchè sia sempre più difficile fare esperienza dell’indisponibile aggressività totalitaria del discorso sull’arte, sulla filosofia e sulla letteratura – ed è tanto più difficile quanto meno si pratica il gesto letterario, artistico, filosofico che manifesterebbe la violenza del discorso – il profilo reazionario della pubblicistica sull’arte si avverte là ove sembra vigente la massima libertà: la fondazione privata, il museo, lo spazio alternativo, la condivisione del trend. Ne deriva un effetto *trompe l’oeil* per cui il senso sarebbe riversato per intero nello stile. In realtà è proprio ove nell’esperienza artistica lo stile è cercato non in una forma che vendicherebbe l’epoca dei significati, ma in un sentire, avvertito al di qua del senso, che l’opera si dà, senza bisogno di interpreti, nel silenzio.

Dove? Nel corpo.

Il corpo è l’origine della pittura perché è lo sviluppo di un punto singolare: qualcuno. In questo sviluppo il punto si fa linea e volume, contorno, statura, andatura, figura.<sup>83</sup> Il corpo si sa “come linea, tratto, tracciato, sagoma, atteggiamento, tenuta e quindi modalità, maniera, tono, aspetto”<sup>84</sup> Il corpo è *aspectus* nel doppio senso che il termine poteva assumere: l’atto di guardare e di essere guardato. Non c’è corpo se non c’è sguardo; non c’è sguardo se non c’è almeno un corpo. Che sia un corpo umano, animale, astratto, di paesaggio, è pur sempre vero che il corpo è questo sguardo che ritorna da altro da sè. “Lo sguardo che ritorna a sè dall’inaccessibile fuori in cui è andato a perdersi”.<sup>85</sup> C’è qualcosa qui che nel momento in cui mostra il dispositivo che lo cattura, vi si sottrae. Il corpo in pittura è ogni volta “un gesto del corpo e del pittore che fa apparire l’immagine...non si tratta affatto di un corpo figurato, non è affatto una piccola rappresentazione del corpo...ma presenta il fatto che *si presenta al fuori*”.<sup>86</sup>

E’ quanto è accaduto con la rivoluzione del teatro iniziata con Mejerch’old e l’attore-macchina, e proseguita con il ‘secondo’ Stanislawski, con Jerzy Grotowski, con l’Odin Teatret e ancora con il Living Theatre.

Susan Sontag alla metà degli scorsi anni Sessanta citava Cocteau, il cinema di Resnais, Bergman, Truffaut, Godard, Antonioni, e all’epoca che continua ad essere la nostra, tranne per il fatto che a un cinema dimenticato si è sostituita la produzione di serie TV, lo stile era ed è l’alternativa reale al testo, al discorso, alla critica. E tuttavia, qualcosa di più radicale allora era in gioco nella scelta dell’attore-autore, nella meravigliosa estensione della scena nel teatro di Carmelo Bene e nella riduzione all’essenza dell’azione nell’happening, come nel lavoro dell’attore, nello svuotarsi della scena, o nel rovesciarsi del barocco nelle messe in scena di Luca Ronconi.

Sottrarre senso al discorso per lasciare al testo visuale, scenico, gestuale il suo proprio senso, così nel teatro come nell’arte minimale, era la manifestazione di una *piece de resistance*. La messa in scena avveniva per lo più a partire da un dramma psico-fisico: la ‘società dei consumi’, le dittature a est, la decolonizzazione, la guerra in Viet-Nam, le guerriglie rivoluzionarie.

La scena non era più lo specchio del mondo ma lo spazio di un gesto, un urlo, un conflitto, una rivolta. Non più il mondo rispecchiato nella ‘cattiva mimesis’ dell’originale nella copia, dell’atto tragico e delle conseguenze storiche, ma la scomparsa del mondo era l’evento della messa in scena possibile.

Alla scomparsa della recitazione corrispondeva un lavoro più faticoso che la memoria di un dramma: la fatica enorme del lavoro dell’attore.

Il training è una *askesis*. Consiste nell’abbandono progressivo della posa corporea per l’esercizio del corpo cui la mente risponde distruggendo l’abitudine. Il regista di fronte all’attore non insegnà, sottrae. Grotowski:

<sup>82</sup>Id., cit., p. 27.

<sup>83</sup>J.L. Nancy, *Corpi guardati*, in *Il corpo dell’arte*, trad.it, Mimesis, Milano, 2014, cfr. p. 38.

<sup>84</sup>Id., cit. p. 39.

<sup>85</sup>Id., cit. p. 42.

<sup>86</sup>Id., cit. p. 46.

Per noi un segno e non un gesto banale, costituisce l'essenza di un'espressione integrale. L'espressione è quindi cercata attraverso un'opera "michelangiolesca" di sfondamento ("distillazione" dei segni) e ricerca della 'contraddizione'.<sup>87</sup>

*Il Principe Costante* è stato il lavoro dell'attore fino al punto di rottura dell'equilibrio conseguito. Al di là iniziava un altro stato in cui coincidevano il prima e il dopo dell'uomo: "Per me, creatore di teatro, le parole non sono importanti; per me la sola cosa che conti è ciò che si può ricavare da queste parole, ciò che dà vita alle parole inanimate del testo, e le trasforma".<sup>88</sup>

In un'intervista del 1972 Grotowski diceva che il rigore e la vita sono entrambi necessari, e ciò significava che l'essenziale è un attore di fronte ad un regista, non per la rappresentazione ma per la distruzione. Nel grande trattato *Per un teatro povero* Grotowski ingrandisce questo nucleo storico-scenico per farlo entrare in conflitto con la storia del teatro, con la rappresentazione e con l'estetica della partecipazione, per suscitare un senso nuovo presso uno spettatore possibile. Egli, essi, con violenza sono investiti dall'essenziale: la posizione del pubblico in giudizio è cancellata. Il vero teatro non potrà più prevedere quello sguardo. Così era in *Akropolis* e in *Faust*. "Per noi un segno e non un gesto banale, costituisce l'essenza di un'espressione integrale".<sup>89</sup>

L'estetica del teatro povero era la 'via negativa'. In un'intervista a Jeffrey Spolan: "Durante il periodo delle prove – non sto dicendo di essere indulgente – ognuno scopre cos'è la Via Negativa: resistendo al resistere al 'fare questo'. Il 'questo' è quindi profilato dal regista".<sup>90</sup>

Peter Brook, regista con Grotowski di *Marat-Sade* (1967) da Peter Weiss, recitato dai residenti dell'ospedale di Charenton, a proposito del lavoro dell'attore diceva tra l'altro:

Cosa ha portato questo lavoro? Ad ogni attore una serie di shock. Lo shock di scoprire che in qualche parte del mondo recitare è un'arte alla quale ci si consacra totalmente, in modo monastico e assoluto. Che l'espressione di Artaud oggi sviluta, 'crudele nei confronti di me stesso', da qualche parte per un ristretto numero di persone costituisce un autentico modo di vivere... Per Jerzy Grotowski recitare è un mezzo... Il teatro non è una scappatoia, un rifugio. E' un modo di vivere. Potrebbe sembrare uno slogan religioso? Dovrebbe essere questo...

Di un teatro santo infatti si trattava, come egli stesso lo definiva. In questo stesso ricordo:

la vita del nostro teatro differisce totalmente dalla sua... Non abbiamo l'obiettivo di celebrare una nuova messa ma l'elaborazione di una nuova relazione, di tipo elisabettiano, che stabilisce un legame tra il privato e il pubblico, l'intimo e l'affollato, il segreto e il manifesto, il quotidiano e il magico.

Il lavoro dell'attore si conserva nel patrimonio delle tecniche, nel corpo senza parola che trascende l'esistenza dell'interprete. Eugenio Barba, allievo e amico di Grotowski, fondatore nel 1964 dell'Odin Teatret, iniziatore di un etnoteatro fenomenale che ha destituito la forma occidentale della rappresentazione in favore dell'estrema formalizzazione propria del teatro Kathakali, ha compiuto uno di quei gesti irrevocabili, replicati in diverse culture, che è consistito nel contaminare stili e atti della messa in scena. Il teatro Nô giapponese e il teatro balinese erano rielaborati come rituali carichi di una tensione compressa al limite della resistenza, nei movimenti delle pupille, nei micromovimenti dei muscoli del viso e nelle pose in cui si realizza una plastica del corpo.

Il viso era la maschera e la scena era l'esecuzione del rito ove non c'è parola recitata ma la voce risuona. Regressione della vita al culmine della perfezione formale. Senso e forma si indistinguono; la notte dell'espressione generava il profilo di cristallo del gesto. La breve stagione del teatro sperimentale si è prolungata nella messa in scena dell'ultima modernità, dal cui spettacolo sono scomparsi la povertà, la notte e i raffinati barbarismi della lingua.

<sup>87</sup>Jerzy Grotowski, *Per un teatro povero*, trad.it., Bulzoni editore, Roma 1970, p. 24.

<sup>88</sup>Id., cit., p. 35

<sup>89</sup>Id., cit. p. 42.

<sup>90</sup>Jeffrey Spolan's, *Thoughts On Jerzy Grotowski*, at <http://www.owendaly.com/jeff/jsactng2.htm>.

In seguito, il gesto si farà parola in eccesso, pensata, conosciuta, corretta, spiegata quanto più è proferita volgare, nell'insopportabile volontà di espressione del nostro tempo. L'informale diverrà il mercato della forma, l'invisibile scomparirà da ogni visibilità divenuta opprimente, costrittiva, loquace. Ogni gesto sulla scena non potrà che trasformarsi in parola detta, ogni arte in artificio.

### *La storia vana che non si racconta*

C'è un certo modo di accedere all'esperienza artistica che sembra essere sintomatico e risolutivo. L'arte si configura nella nostra epoca moderna come il luogo della creatività e attende l'interpretazione. L'estetica fa parlare l'opera e l'artista diviene il soggetto che realizza la creazione, adoperando e inventando tecniche, riflettendo su ciò che fa e cercando l'espressione, per finalità mercantili o meno.

Ma questa pratica, che rispetto all'antichità e all'epoca classica decide l'autonomia dell'arte, implica sia un distacco irrecuperabile rispetto all'arte che precede il presente, sia la delimitazione di una sfera del fare in cui sono rinchiusi l'artista, la critica, coloro che l'apprezzano e coloro che la consumano. Lo studio, la galleria, il museo e la casa d'aste, il pubblico e gli intenditori, oggi conosciuti nella massa dei consumatori di turismo, fin dal XVIII secolo formano un mondo e forgiano un tempo che viene considerato svago e intrattenimento anche quando coincide con il lavoro e le attività quotidiane.

Da secoli l'arte è un 'fatto di cultura' e la critica alla società di massa e ai consumi culturali nella seconda metà del '900 ha mostrato la crisi di quel fenomeno a cui gli artisti rispondevano, a partire dagli anni '60, cercando la rottura, praticando la mobilitazione, incidendo la superficie del senso o accumulando frammenti di rappresentazione in un'ipertrofia di particolari.

E' all'interno di questa situazione, in cui sono state coinvolte la letteratura e le poetiche, il teatro e le arti visive, che emerge una pratica dell'arte come sintomo e come risoluzione dell'estetica di cui sono latori grandi segni e nuclei di visione. All'estremità di questa situazione che è meno un dare senso che un 'sentire', c'è l'esperienza-limite di cui scriveva Susan Sontag, contro l'interpretazione e la cultura, predisponendo una lingua dell'arte bucata e frammentata.

Rito, gesto, performance, reading, lo spazio sospeso del tempo faceva ritornare ciò che l'occidente moderno aveva di volta in volta sotterrato, nascosto, rimosso, tralasciato, esorcizzato e all'apparenza dimenticato. Ritornava la potenza della possessione, la forza dell'ispirazione, la corrente estatica della sperimentazione, elaborate e ricostruite in operazioni di deformazione e in un'economia del senso di cui si mostrava l'artificialità.

Ma dietro c'era una vera esperienza, di cui la follia, sia come assenza d'opera che come rischio della vita, mostrava la radice. Era l'uscita da sé sofferta e mai accettata, o risolutamente voluta di cui hanno testimoniato Artaud e Bataille, con voci dall'abisso aperto da Nietzsche e da Van Gogh. Dovremo seguire la risolutiva decisione di Artaud per far luce su quell'esperienza in cui vita e arte, indiscernibili, costituiscono il rischio più alto.

Non si pensi però che per questa via si voglia far riverberare l'antico mantra di arte e follia, che persiste nel senso comune, benché le prove d'artista testimoniano che quella congiunzione appartiene al profilo di chi rinuncia all'equilibrio di affetti e percezioni.

Vale invece il gioco di sottrarre all'arte le opere e le immagini per provare un orientamento; cioè seguire una direzione che chiamiamo storica ed esistenziale. Storica, nella misura in cui la direzione è verso l'al di qua dell'arte e della storia che vi è imprigionata. Esistenziale perché la differenza tra l'arte e l'esperienza è semplicemente e dolorosamente che l'arte è comunque produttiva, mentre l'esperienza è ciò da cui, a dire il vero sempre meno, si è attraversati. In altre parole: se ogni esperienza è estetica l'arte è separata da ciò che si vive e si può esprimere.

Non riprodurremo dunque una controstoria dell'artista folle che si snoda in direzione della preistoria; né faremo l'apologia invero stucchevole dell'arte 'trasgressiva', che è oggi il pensiero stesso del mercato nelle procedure di cattura. Situati fuori dalla realtà che tutto vuole storicizzare proponiamo allo sguardo prima che al discorso l'arte come visione.

Deleuze e Guattari lo hanno scritto così: «Per aver raggiunto 'la fonte sacra del perciutto', per aver visto la Vita nel vivente o il Vivente nel vissuto, il romanziere o il pittore ritornano con gli occhi arrossati

e il fiato corto»<sup>91</sup>. Ciò che si percepisce è già ciò che si può percepire, cioè sentire, intendere, far provare affetto. «Il romanzo si è spesso elevato al percetto: non la percezione della landa ma la landa come percetto in Hardy; i percetti oceanici di Melville; i percetti urbani o quelli dello specchio in Virginia Woolf. Il paesaggio vede... Il percetto è il paesaggio prima dell'uomo, in assenza d'uomo»<sup>92</sup>.

Allo stesso modo l'affetto non è un qualità del sentire ma il divenire non umano dell'uomo. I divenire sono zone di indiscernibilità tra affetti ed affezioni, stati d'animo e sentimenti in cui risiede la pratica dell'arte quando vuole essere Espressione. «Soltanto la vita crea tali zone in cui turbinano i viventi e soltanto l'arte può raggiungerle e penetrarle nella sua impresa di co-creazione»<sup>93</sup>.

L' al di qua dell'arte non è ciò che viene prima, cioè le pratiche precedenti la riproducibilità tecnica; è lo spazio storico aperto dal presente verso il passato, dall'Oriente verso Occidente, dai riti di iniziazione e di purificazione e di visione verso la produzione di immagini.

Insomma, dall'origine al soggetto e agli oggetti, l'orientamento disdice la storia dell'arte e la possibilità di un'estetica come campo separato di conoscenza del mondo.

L'affetto non produce affatto un ritorno alle origini, come se si ritrovasse, in termini di somiglianza, la persistenza di un uomo bestiale o primitivo sotto quello civilizzato. E' negli ambienti temperati della nostra civiltà che agiscono e prosperano attualmente le zone equatoriali o glaciali che si sottraggono alla differenziazione dei generi, dei sessi, degli ordini e dei regni. Non si tratta che di noi, qui e ora; ma ciò che c'è in noi di animale, di vegetale, di minerale o di umano non è più distinto – benché noi vi acquisiamo singolarmente una maggiore distinzione<sup>94</sup>.

Di ritorno dal paese dei Tarahumara, Artaud scrive «di aver rotto con questo mondo, in cui, a parte il fatto di avere un corpo, di camminare, di coricarsi, di vegliare, di dormire, di essere in ombra o nella luce (e anche la luce è dubbia), tutto è falso»<sup>95</sup>. Era il 1937, era il manicomio di Rodez, gli elettroshock, *Il Rito del Peyote*.

Al paese dei Tarahumara Artaud apprende che se l'indio «sembra conoscere molto meglio quel che non è di quel che è...», è perché «possiamo ancora contemplare l'immagine di quella forza d'infinito che ci ha scagliati un giorno in un'anima e quell'anima in un corpo ed è all'immagine di quella Forza che il Peyotl ci ha condotti perché Ciguri [il peyote, nda] ci richiama a sé».<sup>96</sup>

Si colga per ora questa constatazione, lasciando a metà la citazione precedente. Perché, per ora, è importante insistere sulla violenza di ogni gesto di questo tipo. C'è da affermare un'estetica della crudeltà. Essa si ottiene attraverso la violenza fatta al corpo dell'arte, e benché questo non sia un concetto troppo originale (quante volte lo abbiamo sentito applicarsi ad opere d'arte il cui valore sarebbe risaltato mille volte più che attraverso il mercato e i musei), è ancora la direzione verso cui e da cui proviene a renderlo appropriato a questa esperienza.

Dunque dov'è che ad esempio una pittura, sottratta ai circuiti del consumo, dissolve l'arte in un sapere? Quando nell'opera riconosciamo i campi separati del sapere convertiti in un luogo. Mito, Rito, Creazione, Espressione sono manifestazioni dell'infinito che solo si rivelano in un'unica località.

In realtà quegli eventi sono quel luogo; e questo Aperto non è né storico né naturale. E' preparato, delimitato, architettato, sacro. «L'arte comincia non con la carne, ma con la casa; per questo l'architettura è la prima delle arti»<sup>97</sup>; e così dà luogo ad un'esperienza.

Ne troviamo conferma in Bataille. In *Lascaux, la nascita dell'arte*, scriveva che il cosiddetto 'miracolo greco' di questo inizio doveva esser fatto risalire alla preistoria che di greco non ha proprio niente. In particolare all'era Aurignaziana, circa 30.000 anni fa, cui risale la pittura della grotta. «Ogni inizio presuppone ciò che lo precede ma esiste un momento il cui il giorno nasce dalla notte»<sup>98</sup>.

<sup>91</sup> Deleuze - Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, trad.it., Einaudi edizioni, Torino 1996, p. 177.

<sup>92</sup> Id. p.173.

<sup>93</sup> Id. p.178-179.

<sup>94</sup> Id. p.179.

<sup>95</sup> Antonin Artaud, *Al Paese dei Tarahumara e altri scritti*, trad.it., Adelphi edizioni, Milano (1966)-1985.

<sup>96</sup> Id. p.135.

<sup>97</sup> Deleuze -Guattari, Id. p.193.

<sup>98</sup> Georges Bataille, *Lascaux, la nascita dell'arte*, trad.it., Mimesis edizioni, Milano 2007, p.19.

Questo miracolo è il mito, l'origine degli dei, degli eroi e dei semidei da cui proviene l'arte quando già è, come a Creta e in Grecia, in quella forma compiuta di cui critici e storici disquisiscono.

Ma il tempo dell'arte non è lo stesso tempo di ciò che la precede; solo il discorso lo è, e il discorso, tranne che in rari casi, manca completamente il suo oggetto. Ripete di continuo l'“impensabile per noi” dell’arte antica; la discontinuità che già il mondo ellenistico avvertiva; assimila la rilevanza dei manufatti e delle opere ai reperti ‘primitivi’ e via storicizzando. Fa l’apoteosi del sogno e delle visioni senza comprenderne il senso. In tutto questo non si cerca l’essenziale, piuttosto si prova ad associare qualcosa di inesprimibile alla critica della modernità. Klages avvertiva questo malinteso:

grazie ad un pregiudizio per il quale l'affermazione del sé si spinge fino alle alte sfere dell'‘intelletto puro’, noi scambiamo i processi di vita sensoriali con gli atti percettivi e il destino del contemplare con la causalità dello scorgere. Se fosse altrimenti, la realtà delle immagini verrebbe destata già solo nel patire, che è proprio di ogni esperienza vitale, in maniera più cogente di quanto non avvenga adesso per la condizione del sogno, il cui rapporto alla veglia concettuale...rimane nel migliore dei casi un'idea da approvare teoricamente e tuttavia senza vita<sup>99</sup>.

L'essenziale è l'espressione della bellezza nella forma dell'amicizia. Ma per comprendere e ‘fare’ questo bisogna uscire da sé. Si crea con le mani e con la testa, con il corpo, perché ci si distoglie da qualche utile e pratico e perché si delude il senso; il simbolo e con esso la critica viene dopo la bellezza, per questo può raccontarla e oscurarla a vantaggio dell'impensabile per noi, da cui non si trae alcuna conseguenza.

La bellezza è violenza. Questo è il segreto di Altamira, di Lascaux, della grotta Chauvet. La violenza primigenia esplode nell'arte, malgrado il fatto che quella che si considera arte viene rigorosamente separata da ogni gesto violento, anche quando *in flagranti* lo genera.

Questo gesto che ricorre nel corso delle epoche è stato possibile in un certa soglia epocale, scoperta da Darwin e sostenuta da molti paleontologi: il rigoglio delle specie ha popolato la terra quasi in un istante di un’era geologica. «Come se ad un certo punto tutto diventasse più veloce, come se ci fosse un sorpasso inatteso e inebriante con la convergente sensazione di potere, simile a quella che dà l'alcool»<sup>100</sup>. Stava iniziando una vita, prosegue Bataille «che era sempre una lotta e un azzardo, ma che lasciava trasparire...un sapore d'incanto».

L'uomo di Lascaux rideva. Se la rideva, sia dell'analogia all'infanzia che al selvaggio contemporaneo. A differenza di questo stato e di quel popolo infatti quegli uomini erano abbandonati sulla terra e vivevano in uno stato di forza e di grandezza.<sup>101</sup> Creavano oltre le opere dell'utile e quelle creazioni sono testimonianze della distruzione della vita, come si compie all'acme del suo effondersi nel tutto. Le pitture parietali assorbono il divieto relativo alla morte e alla nascita, la caccia che dà la morte e la morte che avviene la prima volta; e della morte disegna il perimetro nella festa; della sessualità, gli organi e il tripudio.

Perché questa è l'essenza del sacro, questo il contenuto della festa. «Quella specie di incrinatura immensa che non ha smesso di aprirci ad altre possibilità oltre l'azione efficace»<sup>102</sup>. Perché il divieto, sia nella forma del comando che del tabù «consiste proprio in questa limitazione fascinosa»<sup>103</sup>.

Il gesto, in quello spazio di cui diremo, è comunque l'altro dal lavoro. Il momento successivo alla separazione micidiale del lavoro dalla morte e dal desiderio. Se osserviamo con attenzione questo passo decisivo in cui nella storia inizia la distanza e a partire dal quale il discorso canta il ritornello tra la preistoria e la storia, la natura e la cultura, l'animale e l'uomo, con tutto l'armamentario storico-critico; se si osserva questo momento si scopre che la vera essenza di ogni gesto non è né dell'utile, né del conoscere, ma del giocare.

*Homo ludens* si dispone tra l'essere separato del lavoro e l'uomo della conoscenza. L'uomo che gioca occupa lo spazio storico-esistenziale tra l'uomo di Neanderthal gravato dal lavoro e l'uomo del discorso che usa linguaggi molteplici in un solo modo, a causa del divieto. L'attività estetica dell'*homo ludens* è il tratto esaltante del suo «portamento disinvolto, sovrano, dell'uomo ridente e seducente, dell'uomo-

<sup>99</sup> Ludwig Klages, *La realtà delle immagini. Simboli elementari e civiltà preelleniche*, trad.it., Christian Mariotti Edizioni, Milano 2005, p.11-12.

<sup>100</sup> G. Bataille, Id. p.30.

<sup>101</sup> Id. p.30.

<sup>102</sup> Id. p.37.

<sup>103</sup> Id. p.39.

gioco»<sup>104</sup>. Tutt’altro che la tetra concezione del sacro (e dell’arte sacra) che la fine della preistoria ci consegna.

Al contrario, la sacertà di quella opzione, lo spazio sacro, la cui istanza prima è la rottura del divieto, è sospensione dell’azione. L’orrore casomai esplode dopo, nella festa, con il sacrificio e con il tumulto. Nel mondo sacro, la festa in cui l’uomo si avvede di sé nell’apertura al cosmo, «si traduce sempre in forme prodigiose»: nella musica, nella poesia, nella danza, nella tragedia e nella pittura («l’arte non ha altra origine che la festa»<sup>105</sup>). Un’opera d’arte o un sacrificio «partecipano entrambi di uno spirito di festa che va al di là sia del mondo del lavoro che del senso dei divieti necessari alla protezione di questo mondo»<sup>106</sup>.

Di fronte c’erano la violenza e il divino, come ha mostrato Renè Girard; l’odio e l’estasi. Questa è l’origine dell’arte che permane al di qua dell’arte come consumo e come produzione. L’ispirazione è questa violenza. La sua figura riprodotta in effige è il cerchio. L’immagine primigenia è quella del serpente. Il canone è in due riproduzioni, l’*Uroboro*, rappresentazione egiziana che risale al 1600 a.C., riprodotto nel 1478 da Theodoros Pelecanos, e il dipinto della *kiwa*, la stanza dove sono custoditi i serpenti per il rituale degli indiani Pueblo a Walpi. Il disegno descritto da Abi Warbur grappresenta «un cumulo di nuvole da cui escono quattro fulmini serpentiformi di colori diversi che corrispondono ai punti cardinali».<sup>107</sup>

Per testimoniare la propria ‘guarigione’ Warburg tiene alla clinica psichiatrica Bellevue, sotto le cure del dottor Binswanger, la conferenza *Il rituale del serpente* a cui assiste in New Mexico nel 1895. Presso gli indiani Pueblo-Moki, a Oraibi e a Walpi una volta l’anno in agosto si svolgeva il rito in cui il serpente era l’intermediario tra il dio della pioggia e la comunità Hopi. I danzatori e l’animale vivo, riferiva Warburg, formano ancora una magica unità e ciò accadeva in un rituale che durava giorni con una ‘gestione accorta’ della violenza nei riguardi del serpente. «La cerimonia del serpente... si colloca a metà fra immedesimazione mimico-mimetica e sacrificio cruento». I serpenti sono catturati vivi e custoditi in una caverna sotterranea. Vengono purificati in lavacri come «inizianti ai misteri», immersi con la testa in un’acqua in cui sono stati sciolti dei medicamenti.

Poi il serpente «viene scagliato su una pittura fatta con la sabbia sul pavimento della kiwa che raffigura quattro serpenti-fulmine con un quadrupede al centro». Il serpente distrugge il disegno mescolandosi con la sabbia. I serpenti sono dunque «come santi della pioggia viventi e zoomorfi che si vuole obbligare ad agire suscitando il fulmine e quindi la pioggia». All’acme del rito il sacerdote del clan «lo solleva e un altro indiano, col viso dipinto e tatuato e una pelle di volpe sul dorso lo afferra e lo stringe tra i denti... La danza si svolge in poco più di mezz’ora in questo luogo ben circoscritto del villaggio e dopo esser stati portati in giro, li afferrano dai cespugli e li liberano nella pianura come messaggeri»<sup>107</sup>.

Warburg accostò il rituale ai culti orgiastici di Dioniso in cui le figure delle Menadi danzanti portavano al sacrificio l’animale avvolto al braccio. «A differenza delle danze degli indiani Moki il sacrificio cruento in uno stato di delirio era il culmine e il senso autentico della danza religiosa»<sup>108</sup>.

Nell’evoluzione da una religiosità feticista alla religione della salvezza sono raccolte le reminiscenze di un’origine che, pur rimossa o negata, o nascosta o inespressa, ritorna nelle immagini.

Il serpente primigenio Tiamat a Babilonia nell’Antico testamento, l’Erinni circondata da serpenti guizzanti, il potere ctonio del serpente nel gruppo del Laocoonte, Asclepio il dio della salute con il serpente attorcigliato al suo bastone, e soprattutto l’ambivalenza, dalle Passioni medioevali alla sotterranea simbologia della pittura sacra nel Rinascimento, dell’animale della Dannazione e della Croce della Salvezza, tutte queste figure danno voce alla domanda: «da dove vengono la furia degli elementi, la morte e il dolore?»

Si può dire che l’Espressione è l’esorcismo contro l’ignoto e contro l’invisibile. Si può affermare che i rituali affondano nello psichismo; si può persino continuare a sostenere che le immagini e i manufatti, le opere e le pratiche chiedono di essere interpretate. Ma in tutti i casi in cui la volontà di sapere smarrisce l’invisibile, l’estasi, il silenzio e la lezione affonda l’immaginazione, ciò che il discorso designa come arte ha dissolto la sensazione e l’emozione e ha ridotto l’abisso alla paura quotidiana.

<sup>104</sup> Id. p.43.

<sup>105</sup> Id. p.45.

<sup>106</sup> Id. p.46.

<sup>107</sup> Id., p.48-49.

<sup>108</sup> Id. p.50.

Che senso ha rivendicare il sogno, la classicità contro la modernità e l'istinto contro la ragione, il corpo contro il dominio se, sommersi dal profluvio di immagini che urlano parole che informano, raccontano, consigliano e impongono, si continua a giocare la partita delle opposizioni?

Si provi l'esperienza invece, laddove la rinuncia e l'esodo dal proprio impongono la sopravvivenza e l'abisso, il folle e l'erranza. Da qui una pratica diversa per l'artista. Lo si può dire con un'immagine. Il serpente arrotolato su se stesso si svolge e provoca la pioggia, lui, fulmine acuminato; quindi fugge via nella prateria come mostrano i disegni di Cleo Jurino. «Perché il serpente non è soltanto [...] il morso letale... (ma anche) il simbolo più naturale dell'immortalità e della rinascita da una malattia o da un pericolo mortale»<sup>109</sup>.

Questa immagine che nel corso dei secoli diviene una suggestiva sopravvivenza, non è affatto trasformata dalla storia dell'arte, – perché è «una reminiscenza indistruttibile, refrattaria a ogni tentativo di sublimazione religiosa»<sup>110</sup>. Il culto pagano, Warburg lo ha abbondantemente dimostrato, sotteso a tutte le rappresentazioni, le scava e le riduce a icona, a segno, a limite dell'interpretazione.

Le riproduzioni sono impulsi, perché il 'genio' proviene dalla paura: «Spiegare il bisogno espressivo dell'uomo a partire dall'esperienza sensoria della paura», scrive Warburg negli appunti preparatori alla conferenza<sup>111</sup>. La paura di chi rinuncia alla parola per la visione è la superficie dell'abisso. Da qui l'idiosincrasia diffusa per *Mnemosine* che ha rotto la critica d'arte e la critica del mercato dell'arte.

Dichiariamo dunque una pratica, che è il dolore di Artaud:

Tutta la scrittura è porcheria. Le persone che escono dal vago per cercar di precisare una qualsiasi cosa di quel che succede nel loro pensiero, sono porci. Tutta la razza dei letterati è porca, specialmente di questi tempi. Tutti coloro che hanno punti di riferimento nello spirito, voglio dire in una certa parte della testa, in posti ben localizzati del cervello, che sono padroni della loro lingua, tutti coloro per i quali le parole hanno un senso, per i quali esistono altitudini dell'anima e correnti nel pensiero, che sono lo spirito dell'epoca e hanno dato un nome a quelle correnti di pensiero, penso alle loro precise bisogna, e a quello stridio d'automa che il loro spirito butta al vento,

– sono porci.<sup>112</sup>

Ora possiamo concludere la citazione sull'indio Tahraumara che, se sembra conoscere molto meglio quel che non è di quel che è, «...in compenso conosce ciò che è e chi è molto meglio di quanto noi stessi sappiamo ciò che siamo e vogliamo»<sup>113</sup>.

### Più arte niente arte

«Language is a virus» cantava Laurie Anderson nei primi anni '80 dello scorso '900, citando e introducendo così la lucida distruzione della lingua operata da William Burroughs. Il linguaggio è un virus perché c'è una morbida macchina che lo alimenta, e contro la quale bisogna combattere. La tecnica del cut-up, sperimentata da Burroughs insieme a Brion Gysin a Tangeri e al Beat Hotel a Parigi, con la dichiarata partecipazione della mitica casa editrice Olympia Press, è questo assassinio, già vituperato quando la scrittura automatica elaborata da Breton conobbe un'operatività sterminatrice che faceva a pezzi l'opera, l'autore e il racconto. La macchina morbida opera ad esempio così:

Quel giorno lì la facemmo cinque volte sotto la doccia saponosa bolle di carne d'uovo tremori sismici lacerati da fendentili spruzzi di liquido... Raggiunsi la strada tutto chiaro e netto come dopo un acquazzone. Vedo Sid in un separé che legge il giornale viso come avorio giallo nel sole. Gli passai due nichelini sotto il tavolino. Spacciare su scala minore per mantenere l'Abitudine: INVADERE, DANNEGGIARE, OCCUPARE. Volti giovani nell'azzurra fiamma dell'alcool<sup>114</sup>.

<sup>109</sup> Id. p.54

<sup>110</sup> Id. p.56.

<sup>111</sup> Cfr, Ulrich Raulff, *Postfazione*, in *Id.* p.100.

<sup>112</sup> Antonin Artaud, *Il pesa-nervi*, in *Il paese dei Tarahumara*, cit. p. 100.

<sup>113</sup> Antonin Artaud, *Id.* p.135.

<sup>114</sup> William Burroughs, *La morbida macchina*, trad.it., SugarCo Edizioni, Milano 1978, p.11.

La tossicomania negli anni ‘60 poco divergeva forse da quella negli anni ‘80, se non per la scrittura che vi annegava. Dalla ‘beat generation’ in poi, la volontà di scrivere è aumentata dall’esperienza perché resiste nei ‘viaggi’. Il peyote per Artaud, l’LSD per Jim Morrison, l’eroina per Janis Joplin, Jimi Hendrix e William Burroughs, sono stati comunque questa potenza d’Espressione immediata e distruttiva. La falena che brucia sulla lampadina incandescente.

Carla Lonzi, sublime artista, critica d’arte, genio del femminismo, raccolse in *Autoritratto* le conversazioni registrate in più occasioni con artisti decisivi dei decenni ‘60 e ‘70: Accardi, Alviani, Castellani, Consagra, Fabro, Fontana, Kounellis, Nigro, Paolini, Pascali, Rotella, Scarpitta, Turcato, Twombly. «Mi è sembrato un gesto cui poter non poter rispondere in modo professionale», scrive nella Premessa.<sup>115</sup> Qui c’è il lavoro dell’artista che lungo i due decenni della rivolta della sensibilità si sottrae all’arte. Ne riportiamo brevi cenni:

Pino Pascali:

«Quello che mi piacerebbe è di essere il più naturale possibile. ma non naturale...boh, non lo so spiegar mica questo fatto del naturale, io. Quel rinoceronte lì, oltre ad essere un rinoceronte, è una forma che ho cercato per non cercarla».<sup>116</sup>

Giulio Paolini:

«...Questi risultati, arrivare a farli nascere non in se stessi, appunto, ma in quanto potrebbero essere chissà che cosa. Con questo modo dimesso di operare si può, meglio che con mezzi più adeguati a ciò che oggi la tecnica offre, arrivare a indicarli...».<sup>117</sup>

Pietro Consagra:

«Io, quando mi sdoppio, mi sdoppio in uno improfessionato [...] mi sdoppio in uno che ha un’intelligenza piuttosto animale...».<sup>118</sup>

Carla Accardi:

«Vedi, mi pare che in Italia c’è proprio una tradizione della falsità,...No, invece uno dovrebbe essere un po’ più duro, un po’ più puritano e dovrebbe dire ‘No, dove ci sono delle buone idee, delle idee nuove, facciamo un taglio, una scissione».<sup>119</sup>

Carla Lonzi:

«...Una persona che si siede a un tavolo e mette giù delle idee, sola con sè stessa e con questo suo impegno di mettere giù delle idee...mi pare che il suo sforzo è così innaturale, la sua prova così faticosa, che io già ci sento la nevrosi e...si, e l’accanimento su quello».<sup>120</sup>

«...Non è stato un interesse per l’arte, il mio, all’inizio,...se rifaccio il percorso viene fuori che avevo provato subito questa sensazione esistenziale, come di avvertire dentro di me,...delle possibilità molto forti, molto ricche, dei momenti di esaltazione molto grandi, delle felicità...e poi sentivo, invece, la frustrazione di situazioni chiuse dove...sentivo delle limitazioni proprio che toglievano ogni piacere...Allora ho pensato che, per trovare questa via, occorresse fare dei gesti che sconquassassero un po’ l’ambiente che mi chiudeva, e questi gesti li ho fatti, uno dopo l’altro, ecco...».<sup>121</sup>

Jannis Kounellis:

«L’arte...oggi, molti dicono didascalica; così non è, no?...E’ strano che Piero della Francesca è vissuto un secolo, che tutto era d’intrighi, di cose così e lui è tutto pulito, idealista: era l’incontrario, offriva

<sup>115</sup> Carla Lonzi, *Autoritratto*, Abscondita, Milano 2017, p.11.

<sup>116</sup> Id. p.18.

<sup>117</sup> id. p.19.

<sup>118</sup> Id. p.26.

<sup>119</sup> Id. p.28.

<sup>120</sup> Id. p.36.

<sup>121</sup> Id. p.37.

l'incontrario della realtà che lo circondava. Non so, Pergolesi diceva che le voci bianche vengono dall'Inferno...»

«...Uno non fa una ricerca poetica che non è una ricerca di linguaggio, ma poetica significa unità. Non so. In Italia c'era una mentalità riformistica di dopo la guerra, del linguaggio: come in quel periodo di guerra è stato proprio interrotto ogni senso di linguaggio, dopo è stata una corsa, proprio. Anche questa mania della critica di parlare continuamente di linguaggio...»<sup>122</sup>

Mario Nigro:

«La prospettiva si crea in questa fuga di fasce di iterazioni – oggi, si chiamano serialità...una prospettiva che si potrebbe anche definire in terza dimensione, ma, per lo stesso fatto che queste serialità si prolungano idealmente all'infinito, oltre i limiti del quadro in senso bidimensionale... la prospettiva che viene originata assume un valore infinito...»<sup>123</sup>

Lucio Fontana:

«I tagli è la cosa...non la lascerò mai. Ritengo che non sono ancora superati: come... non ho da preoccuparmi di essere rimasto indietro, proprio è la cosa che ci credo molto al taglio e al buco, le altre sono fantasie d'artista...»<sup>124</sup>

«Anche quando dicono 'Fontana fa il gesto': sì, faccio il gesto per bucare... ma è finita, proprio, quel di dire 'dipingo il muro.'»<sup>125</sup>

Giulio Turcato:

«...secondo me l'Europa, come si è sempre rifatta, deve guardare all'arte orientale, o a un'arte esotica qualsiasi, perché, insomma, nei momenti anche difficili, l'Europa si è risolta guardando: i senesi han guardato indubbiamente gli indiani o la Cina, i Beatles le musiche indiane. No, perché sembra tutto meraviglioso, invece bisogna pensare che l'800 è stato un periodo di decadenza spaventosa in cui il Liberty era anche un raccogliersi di un certo stile, in un certo modo, strutturalizzato anche dal cemento armato ma dentro un fatto abbastanza esotico...»<sup>126</sup>

Il lavoro sui materiali; sostituire la mano alla tecnica; divenire animale; fare del falso il vero; essere investiti da una felicità; invertire la realtà; percorrere linee di fuga all'infinito; bucare e tagliare; sciogliere il gesto nel linguaggio. Nelle locuzioni degli autoritratti emergeva la necessità di archiviare la critica, la sua parola assertiva, valutatrice e ridondante.

'Language is a virus' è la ragione del rifiuto e della visione. Molte prove di questo doppio movente sono state proposte fino agli scorsi anni '80, – prove che, procrastinando il debito d'immaginario contratto verso la ricerca visuale del decennio precedente, annunciavano il nuovo, separavano l'immagine dal discorso e la reinvestivano di una lingua che era: performance, moda, videomusica, in una sperimentazione scenica che tagliava obliqua la soglia tra glamour e successo.

I carnefici sono stati vittime della non-art negli anni del cosiddetto post-moderno. Jean Michel Basquiat è stato il genio inesauribile di quella temperie. I graffiti e la pittura, all'estremità precedente dell'expertise forsennato, avviato dalla Warhol Factory, urlavano la pretesa di 'non far parte' della tribù in cui l'artista viveva e vendeva. Il glamour pagato ad un prezzo enorme superava di molto *Untitled*, battuto da Sotheby per 110 milioni di dollari.

L'arte woodoo, decelerata nelle gallerie, mantiene tutta la potenza presso la generazione che sperimentava il multimedia; in un'altra lingua però, in cui bisognava avvertire gli echi prolungati delle formule affatturanti del ghetto, della metropoli drogata e dell'AIDS da mostrare alla upper class, degli imperativi del mercato e della comunicazione veloce.

---

<sup>122</sup> Id. p.261.

<sup>123</sup> Id. p.123.

<sup>124</sup> Id. p.125.

<sup>125</sup> Id. p.127.

<sup>126</sup> id. p.263.

L'elogio della superficie, che forse ha sostituito per sempre l'apparenza e il valore di esposizione di cui sono stati depositari per quasi due secoli e mezzo Baudelaire e Benjamin, in quegli anni intensi e alterati riverberava in un passato prossimo immagini di futuro. Decadenza e fantascienza, già disidette nel 'no future' del punk di cui Basquiat portava la dolente nota infera, rivivevano nella ripresa della moda degli anni Cinquanta e nell'aderenza simbolica a comunità etniche e costumi barbari. La città si trasformava in vetrina.

Francesca Alinovi, profetica critica d'arte, ne aveva colto il senso, che apparteneva ad una intera generazione, che, trascorso il 1977, si consumava nell'attraversare i deserti contaminati della modernità avanzante: «New York è il modello della città estetica ideale..., essa funziona più che come città industriale di tipo moderno, come città futuribile della conoscenza e della sensazione». Era l'ombelico del mondo nella videoinstallazione di Brian Eno, *Mistaken memories of mediaeval Manhattan*, precipitato colto di un fare rigoroso.

Questa sintesi dimenticata è in *L'arte mia*:

... l'arte delle identità fluttuanti e dissolte... del saper stare in mezzo: in mezzo tra le varie discipline artistiche... non perché nel mezzo risiede la virtù, ma perché negli interstizi vuoti tra i diversi campi si annidano, come tra gli anelli di Saturno, le forze di energia più intense e sconosciute... Oggi il post modernismo assomiglia sempre più a un neo medievalismo di ritorno... Il Postmodernismo infatti "esclude per principio l'introduzione del nuovo, dell'imprevisto e dell'ignoto, attenendosi scrupolosamente ad un criterio coerente e scontato di rivisitazione del passato e di citazionismo dalla storia..."

Per uno strano effetto da binocolo al contrario, il più vicino era visto come il più lontano. Questo effetto contrastivo e straniante nell'arte e nella vita può paragonarsi all'apparizione dei simboli elementari dimenticati.

L'esasperata separazione delle immagini dalla realtà di cui si affermava il vuoto e il simulacro, sembrava ripetere, tranne per il linguaggio modernista inventato, l'elaborazione dell'autonomia di cui Klages lamentava gli effetti:

la perniciosa ripercussione... sul piano dei fenomeni originari, è consistita nel fatto che o si è posto in discussione – respingendo le intuizioni più profonde del Romanticismo – ciò attraverso cui quei fenomeni sono in contatto con l'arte pura, vale a dire il loro contenuto simbolico; oppure si è considerata la simbolica, eventualmente ammessa, semplicemente una forza 'rozza', precedente, che in 'superiori' livelli di sviluppo andrebbe purificata da una fede, ancora troppo materiale, nella realtà di ciò che essa significa.<sup>127</sup>.

Nella storia delle immagini ciò accade perché creazione e intenzione si rincorrono fin quando il concetto spinge l'impulso a rappresentare. Da qui la riduzione dell'istinto plastico che mira all'incantesimo.

Certo, la magia ha comunque un finalità pratica, manipola la natura per trasformare la realtà, ma una volta contrapposta alla razionalità del discorso, l'Espressione sopprime la contemplazione. Qui tutto si gioca ancora, con poderose traffitte, nella spessa e opaca tessitura della modernità, all'assegnazione di un'immagine per la cosa che la definisce, la ordina e la rischiara. Là, nel lontano di un passato che ritorna come fantasma, l'immagine che se ne ottiene è invisibilità pura.

Il paradosso del corpo proviene da questa realtà. Qui e ora, e ancora non si saprebbe per quanto tempo, una vola assegnata una funzione ad un organo, decidiamo la facoltà. Là, un'origine che non si immagina è presente come 'il male' che è la nostra ombra, gli occhi, le orecchie, la bocca, il naso, l'ombelico, l'ano, i genitali sono le porte del corpo.<sup>128</sup> Nei culti aztechi studiati da Preuss sono le soglie di «un moto continuo tra l'interno e l'esterno, fra il macrocosmo e il microcosmo, fra l'accadere procreante e l'anima che partorisce immagini, un movimento che attraverso la respirazione prosegue perfino nel sonno».<sup>129</sup>

<sup>127</sup> L. Klages, *Id.* p.21-22.

<sup>128</sup> Cfr., *Id.* p.55.

<sup>129</sup> *Id.* p.55.

In questo ritmo pneumatico i graffiti sono le sopravvivenze proiettate «di tatuaggi, fermagli e bacchette nasali, e poi la traforazione della lingua e delle labbra...la limatura dei denti o il distanziamento dei denti anteriori, per non parlare delle numerose e talvolta crudelmente dolorose pratiche sugli organi genitali...». <sup>130</sup>

Le *porte* del corpo e l'immagine dell'uomo. Quando l'uomo diventa la sua immagine compare l'Umanesimo, la rinascita dei simboli nella morte del respiro. «Là l'inizio è il divenire, qui la fine dello sviluppo». <sup>131</sup> Bachofen raggiunse questa percezione ‘artistica’ di ciò che prima dei Greci si creava: «...là un inizio, qui soltanto un finire, per il patriarcato la maturazione del grano è la sua prima *origo* (e) la sua mietitura è al contempo sorgere e passare... Secondo il patriarcato invece l'origine è nella semina non nella mietitura; questo considera la speranza quello soltanto la realizzazione». <sup>132</sup> Creare è un pelagismo, perché è «legato al circolo del tempo vive, conosce e insegna *l'eterna restituzione dell'origine*». <sup>133</sup>

Come ha indicato Deleuze l'arte quando procede da un atto di creazione è un atto di resistenza<sup>134</sup>; quando deriva da un sistema codificato è un indice di conservazione. <sup>135</sup> Nel primo modo ciò che si crea frena l'istinto di rappresentazione e il bisogno di comunicazione. Nel secondo modo, che è il secondo tempo dell'operare, cioè la produzione, ogni gesto si risolve nell'opera, che rimane, ma è comunque destinata alla corruzione. <sup>136</sup>

Tra queste mozioni cerchiamo lo spazio che si apre tra resistenza e conservazione, lo spazio per il puro gesto che sospende l'atto e il suo fine. Questo spazio non si apre né forzando la resistenza contro il sistema dell'arte moderna, sovrapponendogli magari il sogno e le estetiche antiche; né d'altra parte può annunciarsi sottraendo il gesto alla gestione e all'amministrazione del fare artistico.

In entrambe le mosse, forse oggi più di ieri intrecciate, si delimita uno spazio, canonico o di resistenza, che riproduce una marginalità e non induce alcuna prossimità.

Al limite della resistenza esiste tuttavia un altro spazio che continua ad essere delimitato, identificato, protetto, e che si colloca in un progetto. E' lo spazio di una attuale arte resistente che, pur non aprendo alcun luogo, insiste nell'indicare un modo alternativo di vivere. Questa alternativa è sperimentata con decisione da Donna Haraway nell'affermazione di ‘ricominciare a vivere’. Ricominciare in un pianeta infetto una volta prese le distanze dal mondo.

Ricominciare non nell'arco del ritorno ad arti e tecniche antiche o primitive, o dal contenuto mitico, religioso o rituale, bensì anticipando la catastrofe e le mutazioni. Questa nuova vita che avrebbe come tema la consapevolezza dell'antropocene e come via di fuga l'adozione di uno sguardo connettivo, Haraway l'ha definita Chthulucene. Il termine è composto da due radici greche, ‘kthon’ e ‘kainos’; la parola descrive una vita ctonia inventata, terrestre e mutante, e i cui intrecci di natura sono liberi dall'adozione del mercato. Haraway chiama questa trama vivente e potenziale, cosmica e ultranaturale, SF: science fiction, speculative fabulation, speculative feminism, science fact, string figures.

Lo Chthulucene sarebbe dunque l'orizzonte della vita ‘giusta’, del tutto immanente all'Antropocene ma vivente in uno spazio-tempo progettato e costruito con e per le connessioni. Le specie viventi che sono considerate e sterminate nel tempo dell'Antropocene, vengono rigenerate e ricostituite in matasse naturalmente manufatte.

In questo spazio sono situate esperienze estetiche della nuova vita che è esistenza nel compost.

FS è narrazione dei fatti; è una maniera per modellare possibili tempi e possibili mondi – mondi materiali e semiotici, che sono al contempo scomparsi, presenti, e di là da venire. Lavoro con le figure di filo come se fossero un tropo teoretico, un modo per con-pensare insieme a un mucchio di compagni nella simpoiesi del tessere, dell'annodare, del filtrare e del setacciare...<sup>137</sup>

<sup>130</sup> Id. p.55.

<sup>131</sup> Id. p.109.

<sup>132</sup> Id., p.109.

<sup>133</sup> Id. p.111.

<sup>134</sup> Cfr. Gilles Deleuze, *Che cos'è l'atto di creazione?* (1998), trad.it., Cronopio editore, Napoli 2013.

<sup>135</sup> Deleuze-Guattari, *Id.*, cit. p.22.

<sup>136</sup> Id. p.167.

<sup>137</sup> Donna Haraway, *Chthulucene sopravvivere su un pianeta infetto*, trad.it. NERO, Roma 2019, p.53.

Vonda McIntyre ha realizzato per il Crochet Coral Reef una serie di barriere coralline con pietre, maglia all'uncinetto, strisce di cellophan, che producono giochi esemplari sul modello iperbolico del Cat's Cradle. Baila Goldenthal ha dipinto «una serie straordinaria composta da quattro pannelli olio su legno...La tecnica dello strato di fondo e della velatura evocano il tempo storico; l'enigma del gioco in sè riflette la complessità dei rapporti umani». <sup>138</sup>

La vita tessuta, esemplata nell'arte Navajo, esperisce connessioni di scienza e arte a partire da una teoria dell'involuzione le cui autrici sono le biologhe Carla Hustack e Natasha Myers. Invertendo l'idea di evoluzione emerge il movimento del 'rivolgersi all'interno' che permette di 'dispiegarsi verso l'esterno'. Proseguendo l'esempio dell'ape e dell'orchidea proposto da Deleuze e Guattari, Hustack e Myers scrivono che l'orchidea e le api «che la impollinano si costituiscono a vicenda attraverso una presa reciproca da cui né la pianta né l'insetto possono essere liberati...; una ecologia affettiva in cui la creatività e la curiosità caratterizzano le forme sperimentali della vita per tutti i tipi di soggetti coinvolti, non solo gli esseri umani». <sup>139</sup>

La vita compost è uno spazio estetico che, dai limiti attuali imposti ai viventi, si scioglie dall'Antropocene e acquisisce possibilità di esistere nella catastrofe. L'arte come atto di resistenza occupa uno spazio costruendolo in un frame interspecie.

Si tratta ancora uno spazio tuttavia. Delimita un luogo, un'alternativa nella distruzione del pianeta. Si ritaglia una superficie che per quanto stratificata e polifunzionale, resiliente e combinatoria, rimane comunque vincolata al perimetro, per quanto esteso, di un territorio dell'esistenza. La materia vivente che diviene materiale di composizione è disponibile solo all'interno delle comunità alternative in cui è stata concepita. La sua bellezza consiste nella concentrazione. La sua forza nell'intensità imprigionata. Compost di energie ludiche sono convogliate in oggetti che, situati sulla soglia dei valori da disdire, risultano testimonianze di un archivio disponibile.

Sul versante di un'arte che è opera conservativa, opposta agli esempi dell'arte come resistenza, c'è l'esperienza limite di Marina Abramovich. Famosa performer, artista totale, Abramovich impiega la corporeità in una sfida alle potenze della facoltà, giungendo al limite del rischio della vita.

Il suo corpo trapassa stati di coscienza che sono intensità medianiche che scoprono in questo mondo e nel momento performativo, altre dimensioni d'esistenza. La potenza di un'energia che attraversa il corpo proprio per spossessarlo, l'annullarsi dello stesso spazio della corporeità, svuotano il soggetto donna e lo trasformano in un divenire donna nel tempo dell'esibizione.

In questo luogo la trascendenza si fa visibile. L'inganno dell'apparenza, il suo corpo che lievita, le sue nudità che mutano, sono finzioni che producono lentezze e deformazioni di un elemento dispiegato nello spazio, o che lo condensa in una attualità cangiante.

Teso al limite della rottura, è uno 'stato' che Marina Abramovich mostra, una potente manipolazione degli affetti, una concentrazione estrema dell'identità personale che perde soggettività e diviene atto del medesimo. Lo stato di intensità che l'artista sprigiona ritorna nel corpo, che lungo tutta la performance, come nella convergenza dei dipinti in un luogo, si disperde. Ciò che rimane del corpo Abramovich si trasforma nell'entità Marina e così si conserva.

Così fino ad oggi, riguardo alle due costituzioni di spazio dell'arte, come resistenza e come opera che si conserva. I limiti rispettivi delle due opzioni sono le loro stesse consistenze di arte e opera d'arte. L'arte come resistenza trapassa nell'opera d'arte e urta nei suoi presupposti- l'Antropocene come fine del mondo. L'opera che si conserva nell'arte inizia ad esistere alla fine della sua creazione ed è destinata a perderla – quanto più si compie come opera. Marina Abramovich mantiene sospeso il luogo in cui tutto accade, almeno per il tempo dell'operazione' artistica. Questo tempo si allunga a dismisura nello spazio: la ricerca di tutti i luoghi di concentrazione dell'energia sulla terra in *The Space In Between*; e tende a dissolversi nell'eternità: le 6 ore in piedi di *Rhythm 0*(1974) presso lo Studio Morra; le 7 ore di seduta al MoMa per *The artist is present*.

Se ciò è possibile, pretendiamo l'istaurarsi di quell'evento per un'opera infinita. Cerchiamo di farlo coincidere con la durata di una vita. Non più spazio e non più tempo, quello che immaginiamo di abitare è un luogo e il luogo è quell'esistenza in cui l'opera è al di fuori dell'arte e l'arte è il processo di creazione.

<sup>138</sup> Id. nota 21 p.206.

<sup>139</sup> Id. p.101-102.

Forse il paesaggio può darci l'idea del luogo, a patto di non identificarlo con uno spazio naturale o artificiale. Il paesaggio è il luogo dei luoghi, il fondo delle immagini. L'immaginazione è paesaggio ove genera le immagini. Non spazio di produzione e di rappresentazione, ma processo di agnizione del senso e del principio.

Il luogo di una sospensione è quello che cerchiamo. La superficie che si presenta a Kandinski allorché i confini tra gli spazi spingono le figure oltre la cornice. Il piano di iscrizione delle dissolvenze che per Bacon emerge dall'abisso; la luce che rimbalza sulla tela e trafigge chi guarda in Rotko; l'immanenza assoluta che diviene trascendenza in Vermeer.

Dal lato della pittura il dispositivo che articola parola e immagine è sospeso nella rincorsa a perdiato delle visibilità. Dal lato della scrittura nel tendere all'immagine della vicenda: l'inizio del grande romanzo di Don de Lillo, *Underworld*; o lo spazio di paranoia pura aperto da Bret Easton Ellis in *Lunar Park*; o i paesaggi di desolazione di McCarthy; o la scrittura che assorbe l'infinito, le operazioni possibili in Peter Handke.

In alcune opere che sono esperienze di ascolto, l'atmosfera iniziale scompare nella sospensione del paesaggio sonoro, come nella ambient music di Brian Eno; o nella mirabile musica di Anhouar Brahem; o nelle composizioni dei Popol Vuh, o nella musica sublime di Ernst Reijseger.

Nel cinema di Werner Herzog, protagonista è uno spazio-tempo sospeso, così che nella messa in scena entra la storia estrema, o folle, o eroica, o le preistorie possibili ai margini della terra. Ad esempio in *Dove sognano le formiche verdi*, in *Fitzcarraldo*, in *Cuore di vetro*, o in *Kaspar Hauser*, oppure, di recente, in *Into the Inferno*, vite marginali e fenomeni della natura si concentrano nella trance della visione.

Potenze di visionarietà assorbono le immagini e condensano i discorsi: trascendenze si rendono visibili in un sentire che affonda la parola. Nel luogo dei luoghi è sospesa la traduzione. La biblioteca di Babele è ancora da realizzare; la rappresentazione è preistoria dell'immaginazione. Se tutte le immagini sono reminiscenze e il linguaggio è possibilità dell'enunciazione, la creazione dovrà trovare il luogo della reciproca sospensione della lingua e della memoria. In quel luogo il silenzio si fa visibile e la visione sensibile.

linguistico. Ogni possibilità di nostalgia sarà dispersa. E' giunto allora forse il tempo di dare corso a sguardi, voci, gesti puri, perchè come scrisse Susan Sontag "invece di un'ermeneutica c'è bisogno di un'erotica dell'arte".<sup>140</sup>

---

## Bibliografia

Antonin Artaud, *Al Paese dei Tarahumara e altri scritti*, trad.it., Adelphi, Milano (1966)-1985

Georges Bataille, *Lascaux, la nascita dell'arte*, trad.it., Mimesis edizioni, Milano 2007

William Burroughs, *La Morbida Macchina*, trad.it., SugarCo Edizioni, Milano (1965)-1978

Gilles Deleuze, *Che cos'è l'atto di creazione?*, trad.it., Cronopio editore, Napoli (2003)-2013

G. Deleuze - F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, trad.it., Einaudi editore, Torino 1996

Donna Haraway, *Cthulucene sopravvivere su un pianeta infetto*, trad.it., NERO edizioni, Roma 2019.

Brian Eno, Mistaken Memories of Mediaeval Manhattan, filmed in New York 1980-81, reassembled 1987.

<https://www.youtube.com/watch?v=ytvFJ5U-A0E>

---

<sup>140</sup>Id., cit. p. 14.

Carla Lonzi, *Autoritratto*, Abscondita, Milano 2017

Ludwig Klages, *La realtà delle immagini. Simboli elementari e civiltà preelleniche*, trad.it., Christian Marinotti Edizioni, Milano 2005

Aby Warburg, *Il rituale del serpente*, Adelphi edizioni, Milano 1998

Giorgio Agamben, *Il fuoco e il racconto*, nottetempo, Roma 2014.

Gianni Carchia, *L'estetica antica*, Laterza editore, Roma-Bari 1999.

Gilles Deleuze-Felix Guattari, *Rizoma. Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, trad.it., Castelevecchi, Roma 1997.

G. Deleuze, *L'immagine-movimento. Cinema 1*, trad.it., Ubulibri, Milano 1984.

G. Deleuze, *L'immagine-tempo. Cinema 2*, trad.it., Ubulibri, Milano 1989.

Jerzy Grotowski, *Per un teatro povero*, trad.it., Bulzoni editore, Roma, 1970.

Johan Huizinga, *Autunno del Medioevo*, trad.it., BUR, Milano 1998.

Jean-Luc Nancy, *Tre saggi sull'immagine*, trad.it., Cronopio, napoli 2002.

J.L. Nancy, *L'altro ritratto*, trad.it., Castelvecchi, Roma 2014.

J.L. Nancy, *Il corpo dell'arte*, trad.it., Mimesis, Milano 2014.

Susan Sontag, *Against Interpretation and Other Essays*, Penguin Group, England 2009.

Aby Warburg, *Per Monstra ad Shaeram*, trad.it., Abscondita, Milano 2014.

A. Warburg, *Arte del ritratto e borghesia fiorentina* seguito da *Le ultime volontà di Francesco Sassetta*, trad.it., Abscondita, Milano, 2015.

A. Warburg, *Divinazione antica pagana in testi e immagini dell'età di Lutero*, trad.it., SE, Milano 2016.