

Giovanni Gori  
L'ARTISTA E LA SUA OMBRA

 SILVER BOOKS EDIZIONI

Giovanni Gori  
L'ARTISTA E LA SUA OMBRA

INVASIONI!

1

 SILVER BOOKS EDIZIONI

## PRESENTAZIONE

*Spesso l'artista demanda alla pratica ogni pensiero inerente al suo fare, come se per lui non esistesse altro modo per tentare di esprimere la coscienza che, di giorno in giorno, acquisisce: coscienza che gli viene dall'incontrare emozioni e concetti che, poi, con mezzi eterogenei, spesso diversi dalla parola, deve trasformare in opere.*

*Naturalmente la coscienza individuale non si può trasmettere, se non in forma di sapere, e questo, ovviamente, trasforma qualcosa di molto ampio in semplice nozione, certamente adatta per arrivare subito alla mente, ma solo in una forma impoverita, in quanto, nella trasformazione, i profumi e i sapori sentimentali di quei dati si perdono sempre per strada.*

*Questi testi, raccolti in un tempo relativamente limitato in rapporto alla durata complessiva della mia attività, rappresentano il modo che mi sono dato per tentare di penetrare più profondamente la complessità del mio mestiere d'artista, ben sapendo che ogni frammento incon-*

*trato, ed interpretato, mi avrebbe permesso di “guardarmi guardare”, per dirla alla Baudelaire, e sarebbe divenuto un modo per incontrare, e svelare, l’oggetto e il soggetto insieme, da una posizione esterna ad entrambi, che mi avrebbe permesso la valutazione critica della mia stessa interpretazione.*

*Tutto questo per cercare di capire come, nella pratica artistica, il “guardato” e il “sentito” siano in relazione al presente, al passato evocato, e al futuro intuito o immaginato.*

*Di volta in volta, in questo modo, ho valutato soggettivamente l’opera e l’operare di certi artisti, e questo, com’è intuibile, mi ha offerto la possibilità di incontrarmi in loro, di riflettere sul mio coinvolgimento, sulle mie implicazioni sentimentali, affinché la ragione, in un modo o nell’altro, mi sottraesse a quelle pastoie emotive; il risultato è stato quello di venire a sapere qualcosa in più su di me, e ciò, se da una parte assegna a questo “lavoro” un carattere prettamente soggettivo, dall’altra mi ha permesso di constatare in quale modo si sia manifestato il mio pensiero, e per quali vie si sia venuta a formare la mia coscienza d’artista.*

*La sequenza dei testi segue le tappe del mio sviluppo e, a volte, le consapevolezza espressa sembrano contraddette dalle conquiste successive, in quanto spesso si tratta di traguardi provvisori, frammenti di una ricerca che acquistano la giusta prospettiva nel divenire di un percorso evolutivo personale.*

*Questi testi, in origine, non sono stati scritti per essere*

*pubblicati, ma solo per permettere ai pensieri, che si sviluppano e scorrono nella mente di un artista, di fissarsi in permanenza su un foglio, come un disegno, affinché anche questo aspetto del lavoro divenga significativo, come tutto il resto della sua opera; non vogliono esprimere presunzioni teoriche, ma solo presentare i passaggi attraverso i quali mi è stato possibile trasformare in coscienza quello che prima era solo un sapere presunto.*

*In fondo, si è trattato solo di “tradurre” ciò che io sono in un altro linguaggio, e, quindi, mi sembra che, tra le tante altre opere che ho realizzato e questa, non esista alcuna differenza, perché tutte dicono di me in eguale misura, seppure in forme diverse.*

*Benché in origine non avessi considerato assolutamente la possibilità di presentarli come “opera”, questi testi rappresentano una sorta di diario, un mezzo per evidenziare i passaggi di un divenire che non conosce alcuna soluzione di continuità, ma solo lenti mutamenti, che trasformano ogni atto, ogni pensiero, ogni opera, in una sorta di segnale di transizione: una pausa ragionata che unisce un gradino all’altro, rendendo palese, nel tempo, come il pensiero artistico si sia evoluto, staccandosi progressivamente dal peso della materia scultorea, in funzione di altre scelte più mentali, espresse con l’impiego di strumenti più adatti a rappresentare la fluidità del divenire, a discapito della forma fissata nella materia.*

# L'ARTISTA E LA SUA OMBRA

*a Carla*

## IL TEMPO DELL'ARTE

Nell'arte, come nell'amore, il passare del tempo fa aumentare l'esperienza di vita, determinando, nell'individuo, una progressiva riduzione del margine di disponibilità a vivere il nuovo e l'inconsueto nell'incontro con "l'altro": con il tempo, nella mente dell'uomo, tendono a consolidarsi comportamenti e abitudini stereotipati, basati sul già visto, il già detto e il già fatto; ciò che cambia, in rapporto agli altri, spesso, è solo il contesto in cui le azioni si svolgono, ma in sostanza il margine di novità e di partecipazione emotiva si riduce, con l'avanzare dell'età, sino a ridurre progressivamente la vita a una serie di comportamenti ritualizzati, ormai prevedibili e privi di emozione.

Ogni tanto, per fortuna o per disgrazia, intervengono dei fatti eccezionali come le grandi gioie o i grandi dolori (lutti, nascite, amori ecc.): questi sono i soli eventi capaci di modificare gli automatismi comportamentali, e di segnare l'uomo tanto profondamente da

indurlo a rivedere l'impostazione di tutta la sua vita, fino a determinare un cambiamento radicale.

Con il tempo, e con l'esperienza, all'emozione del primo incontro amoroso, al primo batticuore, subentra la "pratica amorosa", cioè la ricerca ragionata del modo per raggiungere lo scopo, che è quello di ottenere l'apagamento sessuale senza spendersi sul piano emotivo: una sorta di partita a scacchi in cui la ragione combatte il sentimento utilizzando la memoria del già vissuto come un'arma fondamentale per attuare, con successo, varianti di attacco e di difesa.

Un giovane artista si comporta come un giovane innamorato: ciò che fa e concepisce, nell'arte, per lui è il tutto; non ha uno stile proprio, né modelli formali, e neppure limiti conseguenti a prassi metodologiche consolidate. Il suo fare arte è sperimentale: vive una "prima volta" che non ha ancora storia, e gli unici parametri valutativi che adotta sono costituiti dal suo sentito, dall'intensità emozionale che caratterizza il suo fare e dal piacere che vive creando.

In questa fase, come nell'amore, ciò che si fa corrisponde pienamente al sentimento: è l'atto creativo che non ha un progetto a priori, che ha qualità ma non mestiere, perché è ispirato direttamente dall'estro amoroso, che è la forma creativa di un "io" contaminato dai sensi.

Il lavoro di questo tipo di artista segue uno sviluppo orizzontale, sino a quando, inconsapevolmente, egli si trova ad aver accumulato una memoria storica del

suo operare: allora, come accade anche nell'amore, egli smette di essere ispirato solo dai sensi e dall'istinto, e lentamente, ma inesorabilmente, si scopre ad agire, in arte, con già in testa uno scopo, un obiettivo, seguendo modalità già sperimentate, di cui ora è consapevolmente in possesso.

È a questo punto che, nell'arte come nell'esperta pratica amorosa, si comincia a procedere solo attraverso piccole variazioni, secondo un percorso che, invece di essere solo orizzontale, inizia a sviluppare anche una ricerca di verticalità che è bagaglio tecnico, sapere storico, consapevolezza critica.

L'artista maturo non smette di essere creativo, così come l'uomo maturo non smette di innamorarsi, ma capisce che l'arte dei giovani sta all'innamoramento come l'arte della consapevolezza sta all'amore vero: quello che comporta una conoscenza profonda del partner, un'attenzione sottile e un rispetto discreto della sua natura, per non offenderlo, per non sciuparlo, per non perderlo.

Un amante smaliziato, che tuttavia riesca ad andare oltre alla semplice applicazione della sua pratica amorosa, può anche incontrare l'amore, perché sa recuperare quel margine di creatività che porta l'innamorato ad una nuova individuazione di sé.

Analogamente, nell'arte, l'intuizione felice porta l'artista oltre il circolo vizioso delle mille possibili varianti di un'opera, verso nuove sperimentazioni che ora, comunque, lo vedranno avvantaggiato dal bagaglio

delle esperienze fatte, e quindi capace d'inseguire con leggerezza le nuove intuizioni: infatti le difficoltà tecniche, che facilmente segnano l'opera degli artisti acerbi, e che spesso sono costituite da una scarsa conoscenza dei materiali, delle poetiche, delle proprie possibilità e del già fatto da altri, per lui non rappresentano più un impedimento alla creatività.

Il superamento di queste difficoltà lo colloca "oltre lo specchio", e gli offre ancora, come una grazia, una nuova giovinezza, che porta il suo lavoro a confrontarsi alla pari con le opere degli artisti più giovani e originali, in un rimescolamento di carte che fa precipitare la fine sul principio, chiudendo il cerchio uroborico/sentimentale della dimensione artistica in una levità festosa, che racchiude intimi stupori e vertigini difficili da comunicare.

Si può considerare frutto di una ricerca "orizzontale" quel tipo di scultura che si avvale di forme neutre o geometrico/astratte omogenee, cioè più o meno simili tra loro, per definire sistemi di relazioni. In questo caso, posizionando una forma in relazione alle altre, e tutte in relazione all'ambiente, l'artista definisce la significazione del vuoto, cioè crea le condizioni affinché il vuoto, come assenza, riempi il spazio tra una forma e l'altra, aggiungendo senso alla percezione del pieno, rappresentato dalla presenza delle forme in oggetto.

Esempi storici di questo modo di operare, sono stati, tra gli altri, in tempi diversi, Giacometti e Robert Morris: il primo per i suoi gruppi di figurine filiformi, organizzate sul piano in modo da determinare la massima tensione tra il pieno e il vuoto (ogni forma, attraverso le relazioni che stabiliva sul piano spaziale con le sue simili, produceva la massima esaltazione dei vuoti corrispondenti, spostando, così, nel fruitore più atten-

to, l'interesse dal pieno al vuoto, dalla presenza all'assenza, nell'inseguimento di una percezione del "senso spaziale" consapevolmente prodotto dall'artista); del secondo, invece, si ricorda la mostra in cui, per sette volte consecutive, una per ogni giorno della settimana, ha spostato le forme/oggetto che aveva posizionato in galleria: l'operazione mostrava, in modo quasi didattico, come di volta in volta gli stessi oggetti, le stesse sculture, potessero determinare un diverso insieme di relazioni spaziali, ogni volta capaci di trasformare completamente quell'ambiente, rendendo esplicita la dialettica infinita che esiste tra pieno e vuoto.

Ma si può andare ancora più avanti, infatti nel divenire orizzontale dell'opera è possibile concepire, oltre alla proliferazione infinita, anche una variazione di segno: questa consegue dalla possibilità che alle forme utilizzate, appartenenti ad una stessa categoria formale e materica, se ne possano aggiungere altre di diversa natura, che aumentino le possibilità di significazione, affinché si possano stabilire relazioni tra oggetti, colori, concetti, ecc.

Questi nuovi collegamenti sono in grado di determinare una molteplicità di sensi in grado di modificare quel tipo di scultura fino a trasformarla da "orizzontale" a "verticale", attraverso una serie di passaggi, associazioni, rimandi e astrazioni capaci di agganciarsi a particolari del passato, dell'arte o della letteratura, della mitologia o della fotografia, per farli entrare in relazione tra loro; così si genera un vortice di sensi che

rimandano da un livello all'altro, da un significato all'altro, da una associazione all'altra, dando forma a ciò che, per convenzione, si potrebbe definire "rizoma verticale": una sorta di astrazione mentale in grado di trascendere gli elementi materiali dell'opera e di fornire la visione di ciò che, a livello subliminale, la sostiene.

Anche in questo caso, analogamente a quanto avviene nell'espansione orizzontale attraverso le relazioni tra pieni, il vuoto si carica di senso e diviene una sorta di struttura che collega e sostiene l'opera nella sua proliferazione (esattamente come avviene per il rizoma vegetale, la cui parte sotterranea, seppure unisca tutti gli elementi, non appare).

Unendo materiale e immateriale, oggetti e sensi, colori e forme, si può arrivare ad inglobare, e a trasformare, quei settori di reale che l'opera incontra nella sua espansione, facendoli divenire parte stessa dell'opera.

Questo può valere, ad esempio, persino per interi quartieri di tessuto urbano, situati tra la galleria che ospita una mostra e il "segnale" artistico installato in una piazza: perché quest'ultimo è idealmente collegato al resto dell'esposizione, seppure ne sia separato da un itinerario urbano che, tuttavia, entrerà a far parte del bagaglio emotivo del visitatore della galleria, arrivato dalla piazza, e che nella sua mente, nel suo ricordo, nella somma degli impatti emotivi, sarà, a tutti gli effetti, parte dell'opera stessa.

La possibilità di questa "fuga verticale" aggiunge, di volta in volta, nuove forme, colori e significati, fino a

raggiungere effetti e obiettivi che non sempre erano coscientemente previsti dall'artista, perché, quando ci si sposta dal piano materiale, la capacità di sorprendere dell'inconscio umano si libera, e dialoga con l'artista quasi con forza autonoma, e quando questo avviene l'operazione cambia di segno: il suo valore, da razionale che era, si fa sentimentale, e allora l'opera si svela nella sua completezza.

## LA PERDITA DELL'IMMORTALITÀ

Nell'atto creativo l'artista dilata i margini del proprio tempo, e colloca l'opera in una dimensione atemporale senza limiti, ponendosi in una condizione mentale d'immortalità e di onnipotenza.

Il successo di critica e di mercato, poi, lo confermano nella sua convinzione profonda di saper interpretare il mondo e di essere capace di svelarne i mutamenti in atto, accentuando la sua certezza di vivere in uno stato di grazia: la sua immagine, riflessa nell'opera che realizza, gli appare integra, priva di dubbi e, quindi, narcisisticamente appagante.

Nel momento in cui crea, pur tormentato da mille incertezze sull'attività che svolge, egli vive la massima libertà: nulla e nessuno possono impedirgli alcunché, e in questo stato di onnipotenza non arriva mai a prendere coscienza del valore del "limite" (che, in rapporto alla nostra esistenza, significa entrare in relazione all'idea di durata, e quindi di morte).

Naturalmente, nel corso del tempo, questo stato di cose cambia, e con la crisi del “trentasettesimo anno”, emblematico passaggio da una condizione psicologica di onnipotenza e di immortalità, ad una di mortalità, l’artista, come pure l’uomo comune, incontra il limite, divenendo, così, consapevole della sua durata a termine.

Naturalmente questo cambio di stato incide profondamente sulla sua produzione: se prima operava in uno stato di più o meno accentuata esaltazione, ora il suo lavoro si fa più riflessivo e pacato, meno agito ma più pensato, come se, con questo suo rallentare, volesse ridurre la portata del suo impatto con il futuro, in funzione di un indugiare nel presente con più attenzione, come a volerne assaporare ogni attimo, prima di lasciarlo definitivamente andare.

Questa fase, travagliata sul piano emotivo, modifica profondamente la creatività: se prima l’artista metteva in relazione ciò che avvertiva a livello inconscio con ciò che gli suggeriva la sua immaginazione (alimentata dal delirio di onnipotenza e di immortalità), ora che è maturo, proiettato in una dimensione a termine, e perciò mortale, è costretto a muoversi in un ambito in cui il naufragio e l’approdo, la morte e la rinascita, si succedono ciclicamente.

L’artista che riprende il suo lavoro creativo, dopo questo passaggio evolutivo, quando entra in relazione con il patrimonio di conoscenza, cultura e segni che il “simbolico” contiene, scoprirà, con sorpresa, che ques-

ta nuova dimensione può aprirgli nuovi spazi e nuove modalità operative: se prima lavorava solo nella condizione psicologica di immortalità, ora si rende conto che si può comunque operare, anche nell’ambito del limite, con lo stesso senso di appagamento creativo.

Infatti, se da una parte questa nuova condizione impone all’artista l’accettazione della realtà, dall’altra gli offre la possibilità di muoversi nell’ambito del culturale, del già fatto e del già detto, e, attraverso l’elaborazione di infinite varianti, lo mette in condizioni di dare forma alla sua creatività, seppure da una posizione che potremmo definire “di estraneità”: da un “oltre lo specchio” che lo fa “vedente” e separato, psicologicamente, da quell’origine che prima lo inglobava, impedendogli di individuare il limite e facendolo sentire immortale.

Esiste, dunque, la possibilità che l’artista, dopo aver perduto l’immortalità nell’incontro con il limite della realtà, arresti la sua espansione sul piano orizzontale, ed operi uno scarto verticale, uno spostamento in grado di collocarlo sulla linea di confine che separa la ragione dal sentimento e il conscio dall’inconscio: una sorta di “deserto dei tartari”, dove l’immaginario aggredisce la ragione, e le motivazioni inconscie tendono ad affermare la propria profonda natura su tutto ciò che è culturale, determinando una contaminazione dei generi che distrugge ogni certezza ed afferma, in una sorta di vertigine, il valore del probabile, del dubbio sistematico, dell’essere o non essere ecc.

Chi abbia accettato il limite, raggiunge un livello di evoluzione culturale e spirituale che gli permette di scorgere, nel reale, quella fitta rete di significazioni simboliche che caratterizzano la vita, e ha, così, la possibilità di accedere alla “visione del sogno”: quello stato di grazia che segna il mantenimento, ma il contemporaneo superamento, di tutte le fasi del suo percorso di maturazione.

Si tratta di raggiungere quella consapevolezza che rende “leggeri” e che, nonostante si sappia di essere “a termine”, consente di superare la barriera temporale che separa il presente dal passato e dal futuro, collocando l’artista (ma questa volta senza alcun delirio di onnipotenza o di immortalità) oltre le sue esperienze sensoriali e terrene, per renderlo partecipe di quella visione che mette in relazione al senso profondo delle cose e mostra l’essenzialità del loro valore culturale e simbolico.

In questo passaggio, per l’artista, si definisce un nuovo incontro con la dimensione atemporale, ma mentre prima questa era data dalla giovinezza e dall’ignorare l’esistenza del limite, ora, invece, consegue ad un’accresciuta coscienza, che lo porta a staccarsi progressivamente dal materiale, per viverci, con maggiore intensità, nello spirituale: se il reale, nella sua materialità, è riconducibile alla ragione attraverso i sensi, la dilatazione della dimensione simbolica, che confluisce nello spirituale, è riconducibile al sentimento.

Un artista non riconosciuto difficilmente riesce ad avere la misura del proprio valore, e per questo si affida a “lettori” esterni, quali i critici o gli operatori del settore, deputati a legittimare il suo operato sul piano culturale (e di mercato), così come ci si affida ad un analista per indagare il proprio inconscio, alla ricerca della propria identità, per avere la conferma di uno sguardo dal di fuori.

In altri casi l’artista tenta di supplire a questa mancanza di certezze cercando nella cultura un accrescimento, un’identità in grado di sostenerlo nei momenti di crisi, per non naufragare nel mare incerto e senza confini della sua creatività.

Tuttavia, se da una parte questo sviluppo culturale è in grado di “strutturarli” e di collocarli, come intellettuale, al livello al quale ambisce, dall’altra, invece, può rappresentare la tendenza inconscia ad accompagnare l’atto creativo con un atto sostitutivo.

In questo modo si determinano quelle condizioni che portano più certezze all'uomo, ma meno creatività all'artista, in quanto le due dimensioni, seppur contemporanee nella mente dell'individuo, agiscono come indipendenti l'una dall'altra, con la differenza che una si esprime nella certezza del sapere, ma in forma compensativa, e l'altra, invece, si alimenta del vagamente percepito, del dubbio, del probabile, del naufragio e della deriva verso un possibile approdo.

Per certi artisti non riconosciuti esiste dunque il pericolo di cercare "altrove da sé" la misura del loro valore, correndo il rischio di cogliere, nella cultura emergente, proprio la "forma alla moda" che, per ovvie ragioni, spesso è incompatibile con il loro operare.

Senza la misura di sé, e la convinzione di avere valore nella propria unicità, l'artista può cadere vittima del bisogno di un "viatico culturale", dimensione che, in sé, non ha nulla di negativo, ma che, certamente, contiene un malinteso quando il bisogno è la ricerca del proprio valore individuale in campo artistico, attraverso l'adesione, di volta in volta, alla forma del momento.

L'individuo definisce la propria identità nell'incontro con gli altri, quando attraverso il proprio sentito prende consapevolezza di sé e di ciò che, nella vita, gli corrisponde, avvicinandosi sempre più a ciò che è.

Seppure questo processo possa essere molto faticoso, e a volte ingannevole circa il riconoscimento dei propri reali valori, risulta, comunque, indispensabile per la

propria individuazione.

Naturalmente questo processo, seppur comune a tutti gli artisti, non è vissuto da tutti allo stesso modo. Un motivo di variazione può essere dato dall'età, e dalla conseguente evoluzione individuale, infatti, per definire delle differenze, è fondamentale valutare se l'artista sia già uscito dalla fase dell'immortalità e dell'onnipotenza: quando l'uomo-artista non percepisce ancora la sua vita come "a termine" e vive, simile a un Dio creatore, in un presente infinito, senza sospettare che prima o poi incontrerà il limite, e che, con questo, la sua creatività e le sue modalità di esprimerla cambieranno radicalmente, pur senza esserne sminuite.

In questo caso la sua creatività, ed il suo delirio d'onnipotenza, si svilupperanno senza dubbi, proporzionalmente al consenso incontrato, consenso che sarà vissuto dall'artista come legittimazione al suo operare in quel modo, e che attenuerà, nel contempo, anche "l'incertezza" dell'azione creativa, in funzione della sicurezza che il successo, in buona parte, produce: in questa fase l'artista riconosciuto non ha bisogno di utilizzare la cultura come viatico, come mezzo per collocare l'opera al livello che la sua creatività esprime.

L'artista che opera in queste condizioni sa perfettamente di fare cultura, di essere egli stesso cultura, promuovendo, oltre ai contenuti, anche le modalità operative che, di volta in volta, adotta per esprimersi artisticamente. In questi casi l'artista si sente veramente un Dio, e la sua mente non contiene alcuna traccia di se-

parazione dall'arte che produce, né dall'ambiente in cui vive.

Invece l'artista che cerca nella cultura un viatico, un mezzo per definirsi, vive, di fatto, nell'ambito della separazione da certe parti di sé e dalle cose, infatti, in queste condizioni si interrompe la spontaneità del flusso pensiero/azione che lega l'individuo al tutto, alla sua percezione ed alla sua "riproduzione" in forma creativa.

L'artista che ha perduto l'immortalità, ha già incontrato il concetto di limite, così, anche se opera nel consenso e nel riconoscimento del suo valore artistico, agisce, comunque, nell'ambito della separazione psicologica dall'origine, in un percorso spirituale che, sul piano evolutivo, lo porta a ricercare al suo interno, nel margine che collega ragione e sentimento, quelle contaminazioni che sono, in qualche modo, rappresentative del suo stato di partecipazione al "tutto", percepito dai sensi e dalla ragione.

## L'INTERFERENZA

Sapere assimilare in maniera armoniosa il portato culturale e affettivo, espresso dalla famiglia e dal sistema sociale in cui si vive, significa poter definire una propria struttura interna e, attraverso il "sentito" e "il capito", saper dare una forma equilibrata alla propria individualità, cioè esprimere correttamente il proprio libero arbitrio e circolare tra gli altri per le vie del mondo senza rischio di isolamento, di mancanza di scambi o di sostegno da parte della struttura collettiva.

Perché questo avvenga bisogna che, nella fase formativa di base, ogni emozione vissuta si accompagni ad un concetto che renda armonico l'incontro della dimensione sentimentale con quella mentale, perché, se ciò non avviene, il mancato sostegno della ragione all'evento emozionale può portare il soggetto a vivere conflitti interiori che possono anche durare nel tempo; infatti ogni nuova emozione che gli si presenta si sommerebbe a quella antica, che riemergerebbe a richiedere la rispo-

sta mancata a suo tempo: una risposta in grado di relativizzare quel momento, evidentemente troppo carico di complicazioni sentimentali per essere capito, e quindi non sufficientemente razionalizzato per non determinare blocchi emotivi e di apprendimento.

In questi casi, infatti, l'emozione, che non ha trovato adeguate risposte, si ripresenterà con tutto il suo carico di non risolto, per chiedere, con insistenza, cosa e come fare in quelle condizioni, ma, come spesso accade ai ripetenti, nel bagaglio delle esperienze e delle cose apprese quella risposta non si trova; così si corre il rischio di rimanere bloccati e di venire bocciati a vita, perché la ragione, contaminata negativamente dal sentimento, continuerà per sempre a riproporre le domande senza risposta, e per l'individuo non saper trovare le parole da dirsi può divenire un limite permanente, un disturbo della personalità capace di alterare profondamente le sue relazioni interpersonali, tanto da porlo rapidamente ai margini di ogni sistema organizzato.

Se nella "normalità" la parola (scritta o verbale) rappresenta il mezzo ideale per esprimere un proprio pensiero logico, per porsi domande e darsi risposte in forma diretta, per quelli che hanno la ragione "contaminata" dal sentimento il percorso di individuazione di sé, e conseguentemente anche il rapporto con gli altri, possono divenire più complessi e sofferti.

Molti dei "naufragi" incontrati dagli artisti (seguiti da lunghe derive e, a volte, anche da miracolosi appro-

di) hanno queste motivazioni: quando le "ragioni di vita" chiedono risposte che la mente non può dare, è fondamentale trovare una via creativa per esprimere l'essenza dell'interferenza prodottasi tra ragione e sentimento, per evitare di cadere nella depressione e dare una via di sfogo all'urgenza che preme, e disturba il normale flusso della vita.

Agire con strumenti creativi significa, almeno in parte, riuscire a dare risposta a un quesito non risolto: non potendo la ragione, paralizzata dal problema senza soluzione, dare l'impulso all'azione, e così sottrarre l'individuo al pericolo di black-out, subentra il sentimento a produrre movimento, per evitare il pericolo della fissità patologica.

Lavorare con i mezzi dell'arte permette di far uscire il "magma" istintuale, e allora l'artista, assecondando il divenire dell'opera che sta realizzando, "vede" il suo inconscio svelato nell'atto creativo, ricevendo informazioni fondamentali per il suo equilibrio e il suo divenire.

Con la formazione dell'opera si palesano visioni, pensieri, paure e dubbi: quanto visualizzato, nel tempo, almeno in parte, deve essere capito, e questo concorre a superare l'impasse prodotta dalle passate, destabilizzanti contaminazioni tra la ragione e il sentimento.

Attraverso il linguaggio artistico, seppure in forma analogica, si palesa la personalità del soggetto: si individuano aspetti dell'essere che, altrimenti, non emergerebbero mai, e si dà forma al sentimento, finché il

contenuto simbolico, che esso esprime, fornisce una conoscenza che trascende la realtà fisica delle cose, e sfocia in una coscienza di sé che non si può acquisire culturalmente, ma solo per esperienza diretta.

## LA VISIONE DEL SOGNO

L'artista che ha raggiunto un livello evoluto nel rapporto con la realtà, ed è in grado di coglierne il valore simbolico, può accedere, come i bambini nella loro innocenza, alla "visione del sogno" e pervenire, con questo, a uno stato di leggerezza psicologica e mentale che caratterizzerà la sua arte.

Altri, invece, che incontrano difficoltà a rapportarsi alla realtà, si rifugiano nel sogno con le loro angosce, rischiando di contaminarlo in senso tragico, oscurando la visione che il sogno conteneva: i primi incontreranno un processo evolutivo che li porterà, nel tempo, a relativizzare la loro soggettività e a rapportarsi ad un sistema più ampio e complesso, mentre i secondi, sprofondati nella loro immagine narcisistica, non potendo riconoscere ciò che gravita loro intorno, saranno incapaci di accedere a una dimensione che comprenda i concetti di pluralità, di differenza, di leggerezza e, soprattutto, di relatività dell'errore, che non significa

annullamento dei valori.

Superando la dimensione narcisistica, caratterizzata dall'esaltazione o dalla disperazione (le due facce della stessa medaglia che si alternano secondo gli stati d'animo), si accede a un concetto di "noi" capace di relativizzare quello di "io" e di far accettare al soggetto l'altro da sé, nonostante la differenza; questo rende possibile il rapportarsi all'infinitamente piccolo e all'infinitamente grande, consapevoli che l'una e l'altra dimensione contengono i principi di uno stesso sistema.

Chi giunge ad accettare l'idea di relazionarsi agli altri, uscendo dallo stato di solitudine, sarà in grado di cogliere il valore della differenza, e di abbandonare il concetto di "assoluto" per abbracciare quello di "relatività", che può significare, anche, uscire dal senso di colpa legato all'errore, all'incidente di percorso, alla caduta.

Il concetto di "noi" comprende gli opposti e il loro superamento e consente l'accesso alla globalità che contiene il materiale e lo spirituale, l'unità e la pluralità, l'unicità e la molteplicità.

Si può cogliere la visione del sogno solo se la realtà è vissuta senza senso di colpa, senza senso di inadeguatezza, senza deliri di onnipotenza o di impotenza, e senza che sia offuscata da un senso di tragedia imminente.

Quegli artisti o quegli individui che non hanno un corretto rapporto con la loro realtà, si rifugiano nel sogno, e così facendo non potranno mai godere della

sua visione, perché tenderanno a cercare di entrarci, frantumandolo, come succede all'immagine riflessa nell'acqua.

Gli artisti che si rifugiano nel sogno, perché attratti dalla loro immagine narcisistica, coltivano sogni d'onnipotenza e deliri di immortalità, così precipitano nella disperazione ogni qualvolta la vita imponga loro prove che incrinino l'immagine riflessa nello specchio della loro vanità.

Per questi soggetti il sogno rappresenta la fuga, e la sua funzione è solo compensativa. I loro sogni saranno sempre destinati a riempirsi di tutte le immagini angosciose che la realtà, non conosciuta, e non capita nella sua complessità, sarà in grado di evocare in loro.

Questi artisti, invece di "vedere" il sogno, "saranno" nel sogno, che si trasformerà in incubo, perché sarà riempito delle loro angosce, così non accederanno mai alla visione, cioè a quello stato di grazia che rende chiaro il senso delle relazioni, il meraviglioso disegno invisibile che unisce le cose, e le separa dalla loro materialità, rendendone l'impalpabile essenza intuitiva.

La componente tragica, in arte, può significare anche una limitata evoluzione psicologica e culturale dell'artista.

Questa limitatezza, che pure è funzionale a tanta formidabile produzione artistica, è dunque la conseguenza del fluire delle pulsioni inconscie verso sistemi mentali che non sono in grado di contenerle, di incanalarle, di raffinarle e di trasformarle in una con-

sapevolezza capace di portare l'uomo alla visione del sogno, e quindi anche alla coscienza della relatività di ogni valore, di ogni affermazione e di ogni esistenza.

## L'AZIONE OSSESSIVA

L'azione dell'artista può divenire ossessiva quando, in una realtà qualunque, egli incontra elementi evocativi di un proprio passato non risolto. Le essenze della memoria che affiorano alla mente, possono indurlo a ricercarne con più intensità le tracce nascoste. Il lavoro può portare sollievo e liberare frammenti preziosi di memorie inconscie, placando l'ansia come un calmante, ma poi, come avviene per le droghe, può produrre dipendenza e crisi di astinenza quando si rallenta, e così il ritmo si fa ossessivo; questo può comportare un leggero stato depressivo che svuota l'artista e lo logora sul piano fisico e su quello psicologico.

L'azione ossessiva ha la stessa funzione di "un'idea fissa" che consuma il pensiero e impedisce di interessarsi ad altro: ogni contesto si fa evanescente e si perde in un caos indifferenziato in cui si annullano ogni progettualità e ogni razionale consequenzialità.

Su tutto questo si afferma un solo pensiero che,

come l'immagine di Narciso riflessa allo specchio, s'impone sul resto, riducendo tutto ad un nulla bianco e indistinto, freddo e terrificante come un mare di ghiaccio (e forse l'idea fissa è proprio l'ancora cui aggrapparsi, per sottrarsi a questo agghiacciante vuoto).

L'idea, o le azioni ossessive riflettono l'impossibilità della pausa, del silenzio, del distacco e della non azione: chi incontra l'ossessione non conosce tregua, non conosce l'attimo che gli permetterebbe l'accesso al riposo, alla razionalità e alla libertà.

Chi vive l'ossessione teme la libertà, perché il distacco, per lui, diverrebbe separazione dall'origine, e lo esporrebbe al terrore. L'idea ossessiva, o l'azione ossessiva, sono rassicuranti come un seno materno, come il contatto e la vicinanza alla "madre": una sorta di simulacro dell'origine difficile da abbandonare per chi, come gli alienati, certi artisti, e talvolta i detenuti, è privo della possibilità di viverci nel "movimento" della realtà (che è sentito come una spinta centrifuga dal centro ai margini, che obbliga a compensare il disagio, prodotto dall'estraniamento, andando a collocarsi, con il pensiero, nel luogo dominato dai deliri d'onnipotenza, dalle fantasie più sfrenate, dalla coazione a pensare e ad agire tipica di chi non ha più accesso alla realtà).

Fuori dal "movimento reale", rimane quello che Peter Handke ha chiamato "falso movimento": un'azione apparentemente reale, ma che non produce relazioni, scambi o integrazione.

Quando si traduce in azione, l'ossessione diviene

comunque un mezzo per non ascoltare, per non incontrare gli altri, o l'altro che è in noi, tanto è vero che spesso l'artista alterna all'azione ossessiva stati di depressione profonda, in un percorso interiore altalenante che transita per il punto d'equilibrio, ma non vi si stabilisce in permanenza.

Per gli artisti contemporanei, che incontrano nel monitor immagini simulacro di realtà, la possibilità d'imbattersi in essenze evocative si è estremamente accresciuta, tanto che in alcuni casi la ricerca ossessiva dell'immagine elettronica è diventata un mezzo per perdersi nel proprio passato evocato, in uno stato di fluidità sentimentale che annulla ogni pensiero, e induce uno stato di sensorialità estesa, capace di annullare ogni distanza dagli altri e dall'origine perduta.

L'artista, come Ulisse, per ascoltare il canto delle sirene e uscirne vivo, deve stare strettamente legato all'albero della ragione: solo in questo modo, infatti, gli sarà possibile abbandonarsi al sentimento, sapendo che, prima di precipitare nel meccanismo dell'azione ossessiva, la ragione imporrà, di forza, una pausa, cioè il ritorno in superficie ad incontrare la realtà, la natura, i suoi suoni, i suoi profumi e i suoi colori, distinti dai suoi simulacri tecnologici.

Questo è possibile solo accettando l'idea di limite, e non cercando di sottrarsi al terrore della morte annullando la consapevolezza della nostra separazione dall'origine.

È solo accettando l'idea di limite che si può

accettare anche quella di solitudine e, di conseguenza, del fluire del nostro essere verso l'approdo finale, senza opporre resistenza. Accettando la propria durata limitata l'artista abbandona ogni delirio d'onnipotenza che lo separa dalla realtà, e si garantisce la possibilità di accedere alla pausa, che è riposo, contemplazione, emozione, ma anche solitudine, consapevolezza e silenzio, nonché, naturalmente, la possibilità di viverci ancora nella realtà in presa diretta, nella pienezza delle sue possibilità sensoriali e razionali.

## TRA LE PIEGHE DELLA MALINCONIA

Tra le pieghe della malinconia spesso s'insinuano pensieri che non sembrano avere a che fare con il nostro presente. Freschi come un'ombra d'estate, essi ci prendono per mano e ci portano lontano, in un altrove indistinto, ma che è in noi.

Viversi nella malinconia è viverci nella deriva: una sorta d'abbandono che ci separa dalle certezze del presente e dalla ragione. Lasciarsi andare, trascinati dalla tristezza, può essere un modo per incontrare il mare aperto, dove nessun segno sta ad indicarci una misura riscontrabile dalla ragione.

La deriva sentimentale ci porta a "sentire" in profondità ciò che è in noi, fino a quando la ragione ritorna a sostenerci, a fornirci un progetto di cambiamento, un modo d'essere che ci sottragga al disagio di viverci in una forma che non ci corrisponde più.

La malinconia, dunque, può divenire una "deriva", un percorso d'esplorazione che non comporta neces-

sariamente un naufragio, ma che sia solo un viaggio d'individuazione, di riconoscimento di sé e del proprio sentito, per conoscere ciò che si è e ciò che si vuole.

Per un artista che ha elaborato il concetto di limite, e perciò ha superato la fase in cui i suoi deliri d'onnipotenza sono compensati da crisi depressive di pari intensità, la malinconia rappresenta un segno di maggiore stabilità emotiva e di equilibrio, perché la spinta verso il basso (e quindi anche il suo corrispettivo verso l'alto) risulta ben più moderata.

Questo non comporta un calo di creatività, dato che la crescita psicologica porta sempre a riconoscere il valore simbolico che permea le cose, e investe la vita dell'uomo; questa sorta di astrazione culturale permette di penetrare più profondamente il senso della vita, riducendo l'ampiezza dell'alternanza dei rimbalzi emotivi e degli sbalzi d'umore.

La deriva, rappresentata dalla malinconia, è dunque un costeggiare la sponda della ragione in un tempo infinito in cui il prima e il dopo coincidono, nella lucidità della maturità, e dove gli opposti, nella visione unificante, portano il valore della differenza.

La malinconia è come un velo d'ombra che si stende sulle cose, e in parte le devitalizza, con la funzione di stemperare quello stato di eccitazione che, altrimenti, non permetterebbe di entrare in un rapporto sensoriale con esse; è un modo naturale per entrare nella realtà e sopportarla, un mezzo per abbassare il tono vitale e dare ascolto a ciò che viene dal profondo, per limitare l'im-

maginazione e dare forma al ricordo, al distacco, senza dover ricorrere al meccanismo compensativo contrapposto all'incapacità di staccarsi da quel vissuto.

La malinconia è un modo per riportare al "qui e ora" ciò che è stato, e ciò che un eccesso di esaltazione, prima, non permetteva di cogliere.

## L'ARTISTA E LA SUA OMBRA

L'artista non riconosciuto è come un fenomeno non percepito dai sensi: non esiste.

La sua creatività è frutto di una sensibilità particolare, che lo induce a cercarsi nell'arte, ma, siccome non viene vista, per gli altri non c'è.

Negato nella sua essenza, egli vive assorbito dall'ombra collettiva, che inghiotte e divora la sua d'artista, e gli impedisce di svelare la parte ineffabile della sua forma, insieme metafora e vera materia della sua natura creativa.

L'artista non riconosciuto, per continuare a fare ciò in cui crede, deve vincere l'isolamento che lo espone al costante rischio di perdersi nei meandri della sua soggettività; deve affrontare la frantumazione della sua immagine narcisistica e, insieme, imparare a convivere con il proprio io svalutato, sfuggendo al pericolo costituito dal cercare rifugio nella compensazione, per smarrirsi nell'immaginario alimentato dai propri deliri

d'onnipotenza, che lo sottrarrebbero ad ogni rapporto con gli altri.

Per un artista il riconoscimento è il mezzo per rimanere ancorato alla realtà e, insieme, per scandagliare la propria zona d'ombra e uscirne vivo, come Ulisse, che poteva ascoltare il canto delle sirene ed essere salvo, grazie alle cime che lo tenevano saldamente legato all'albero della sua nave.

Non basta il successo per mettere un artista al sicuro: egli raggiunge la notorietà attraverso la realizzazione di opere che, all'inizio, sono innovative, ma poi, tramite la continuità produttiva, possono diventargli tanto familiari da esporlo al rischio di restare intrappolato in un sapere che trasforma la creatività in mestiere, e in breve può erodergli quella parte misteriosa dove nasce l'ispirazione, quell'ombra che lo faceva artista fecondo e di successo; questo, per lui, sarebbe una perdita irreparabile, perché, com'è noto, l'artista "normalizzato" dal mestiere è solo l'immagine convenzionale di una novità già consumata, di una capacità espressiva che non c'è più.

Per non smarrire la sua ombra egli deve indagarla, per svelarla e riprodurla, ma deve anche evitare di accumulare troppa memoria del suo fare, per consolidare un processo lavorativo che non si fissi mai in modo definitivo, ma mantenga la capacità di modificarsi liberamente, e di aderire alle forme della vita, nel suo divenire.

## L'ARTISTA E LA POLVERE D'ORO

L'energia, spinta verso l'alto, ora torna e mi invade. Il maestro zen guida la meditazione ed io sono nel basso e nell'alto di me.

Nessuno dei presenti occupa il mio spazio, eppure tutti sono in me, in uno stato di fusionale sentimento cosmico. La voce del maestro scandisce parole, e nelle parole trovo immagini: polvere d'oro e assoluto benessere.

Lentamente riapriamo gli occhi ed ognuno di noi torna in sé, nei suoi limiti, nella sua realtà, nel suo personale sistema di relazioni, nel suo dolore, nella sua noia, nei suoi malesseri e nelle sue illusioni, lasciando nel vuoto di quella stanza il sentimento che fino a qualche attimo prima l'aveva unito agli altri in una dimensione atemporale.

Ora tra noi c'è di nuovo il vuoto e la consapevolezza che il sentimento vissuto, che inglobava gli altri, era solamente in noi, che eravamo ad occhi chiusi.

La vista, alla luce del giorno, ci riconduce entro i limiti del nostro corpo e ci separa; la nostra mente ci ricolloca nelle rigide categorie della separazione, mentre il dubbio interpretativo ci toglie ogni certezza, condannandoci ad una disperata solitudine.

Nella stanza ci siamo di nuovo solamente noi e "l'altro", che è in noi e fuori da noi, coscienti che lo stato fusionale si raggiunge solo attraverso la pratica di antiche tecniche di sofisticata raffinatezza, in una dimensione che anticipa il presupposto sentimento cosmico di una dimensione post mortem, di quando, cioè, vogliamo credere che usciremo per sempre dalla coscienza della separazione che abbiamo in vita.

Anche la pratica artistica è un modo per porsi oltre i limiti di questa separazione: per le leggi del mercato, e delle opportunità, solo l'opera dell'artista travalica il tempo della durata della sua vita, non considerando, invece, che è solo nel momento del lavoro che l'artista diviene immortale, quando, quasi per incanto, egli riallaccia il filo che lo trascina oltre la consapevolezza del proprio limite, e lo colloca nella dimensione della non coscienza (o di una coscienza superiore), dove il limite razionale si evolve in sentimento atemporale.

Dunque, paradossalmente, l'artista incontra l'immortalità solo accedendo, in vita, attraverso un mezzo tecnico, alla dimensione artistica, a quello stato d'animo che lo riempie di "polvere d'oro" e trasforma i limiti del suo "io" temporale in un "noi" fuori dal tempo.

Poi, naturalmente, c'è il ritorno alla vita comune, al

momento in cui l'artista può dedicarsi, con impegno, al tentativo di affermare la propria opera: la conoscenza delle regole del gioco aiuta a non perdersi, a non rimanere intrappolati nella vischiosità del non riconoscimento, a non vagare senza identità ai margini, lontano dai contatti con il centro commerciale dell'arte e con il proprio centro.

In questo caso, per l'artista, il pericolo è rappresentato dal tentativo di cercare con troppa insistenza la "polvere d'oro", per entrare in quello stato di grazia che lo sottrae alla sofferenza, alla solitudine e alla frustrazione, causate dal mancato riconoscimento della sua identità artistica.

Così facendo egli smarrisce la chiave d'accesso al centro della propria energia, la sola capace di condurlo alla condizione privilegiata della creatività.

Quando si vive l'insuccesso bisogna fermarsi e cercare il proprio centro: a volte il toro nell'arena ritrova il punto in cui, appena entrato, fresco e certo della sua potenza, ha piantato con sicurezza le corna nel ventre del cavallo del picador; allora egli smette d'inseguire i troppi drappi rossi che gli abili "giocolieri" gli fanno balenare davanti, e aspetta il torero, sapendo che ora, di nuovo in sé, lucido e determinato, non sbaglierà.

Questo è quel che deve fare anche l'artista, quando si smarrisce.

Egli può accedere al centro della sua immortalità solo se il suo cammino non tende unicamente a una via di fuga, altrimenti può solo girare a vuoto, come un

qualunque individuo privo di qualità artistiche, che abbia smarrito la strada, e proceda alla cieca, inseguendo i drappi rossi che spuntano da ogni parte.

## LE FORME DELL'EMOZIONE

Attraverso il coinvolgimento emotivo, l'artista tende a legarsi in maniera quasi indissolubile alle problematiche e alle tecniche che ha incontrato all'inizio della sua attività creativa.

Si determina, così, una sorta d'imprinting che fissa le modalità operative, le problematiche e l'emotività al momento in cui si sono saldate nella sua creatività. L'artista, così, risulta "datato", ma non cessa di essere creativo, solo che gli stimoli esterni, che egli traduce in arte, sono ricondotti a problematiche e a tecniche che, se in passato erano state funzionali a produrre opere/evento, ora, al contrario, ripetono forme che rendono le sue opere datate, in quanto quello che un artista produce, dal momento in cui si rivela la sua creatività, è caratterizzato dai modi che sceglie per manifestarla, e dai segni contenuti nel tempo in cui vive.

Per un artista che ha raggiunto il successo, continuare ad operare secondo le stesse modalità significa

confermare il suo valore, benché ciò lo esponga al rischio della ripetizione formale, e al conseguente impoverimento della sua creatività; ma questo, di fatto, per il mercato non rappresenta un pericolo, dato che non determina l'emarginazione dal mondo dell'arte: una "forma d'arte" riconosciuta e di successo è considerata rassicurante, e questo basta per togliere ogni dubbio all'artista, circa il valore della sua opera, l'attualità del suo lavoro ed il ruolo che egli ricopre nell'ambito sociale.

L'imprinting genera la databilità dell'opera anche nel caso degli artisti non riconosciuti, ma questo, per loro, anziché produrre un effetto rassicurante, significa consolidare la loro condizione di marginalità e d'insuccesso.

Per questi artisti la capacità di rapportarsi a nuove problematiche, e di saperle affrontare con nuovi strumenti, rappresenta un'opportunità per tendere al successo: in questo modo, infatti, è possibile generare un cortocircuito emotivo in grado di determinare un nuovo imprinting.

Per riuscirci dovranno dotarsi di strumenti e tecniche capaci, per loro natura, di rendere visibili le caratteristiche peculiari delle forme del presente.

Pensare che un artista maturo possa azzerare la propria "storicità", in funzione di un continuo incontro col presente, è piuttosto improbabile, ma è pur vero che egli può adottare strumenti in grado di cogliere aspetti della realtà che contengono la forma dell'attualità e

del presente, data dal fluire della vita, unita a quella della classicità, superando le forme datate del suo “guardarsi dentro”, e proiettandosi su ciò che lo circonda con una carica partecipativa tale da indurlo a riconoscersi in altre modalità, capaci di sottrarlo all’abitudine di usare una forma già impiegata per interpretare la sua memoria.

Nell’uso di nuovi strumenti, nell’elaborazione di nuove opere, nella loro selezione e combinazione, la soggettività ritorna in circolo, ed il cerchio tende a chiudersi di nuovo, ma intanto lo scarto è stato operato: sono state individuate nuove forme, adottati nuovi parametri, e tutto questo riporta l’artista nell’attualità del presente.

All’inizio del ‘900 un artista occidentale come Picasso si è ispirato alle maschere africane, e ne ha colto solo il valore formale, ignorando, volutamente, tutto ciò che esse rappresentavano (o potevano avere rappresentato) sul piano sacro/antropologico.

Gli è bastato decontestualizzare quelle forme primitive, e inserirle nell’ambito della propria cultura occidentale, per trasformare il concetto di sintesi formale che gli era proprio.

In questo processo di recupero, trasformazione ed evoluzione di forme di altre culture, appare evidente la perdita dell’intrinseco valore sacro di quelle maschere; ogni forma religiosa prevede l’organizzazione del sacro in una partecipazione collettiva capace di legare l’individuo, nella sua unicità, al visibile e all’invisibile, al sentito e al capito, alla paura e alla gioia, al presente, al passato e al futuro, affinché il principio magico-religioso assuma una valenza universale, capace di trascendere la

materialità del presente, per abbracciare dimensioni che solo l'immaginazione o il sentito individuale possono avere percepito, benché in forma privata e primitiva.

Per Picasso separare l'aspetto formale di quelle maschere da quello spirituale e sacrale ha significato operare una sorta di neutralizzazione della loro origine, una negazione delle implicazioni culturali di quelle forme con i luoghi e i tempi che le avevano generate.

Anziché cercare di comprendere la complessità di quelle culture, Picasso sceglie di rapportarsi ad esse dall'interno della propria, privilegiando linee e forme che, in qualche modo, appartenevano già al mondo occidentale, perché quelle maschere, viste in casa di Matisse, si trovavano, già da tempo, anche nei negozi parigini.

Nel venire assimilate dall'artista spagnolo, confluendo nella sua pittura, queste sculture, così intense nella loro primarietà formale, hanno perduto il loro potere sacro/collettivo per assumere quello individuale dell'artista, che, così facendo, ha anticipato ciò che anche Duchamp avrebbe praticato, da lì a qualche anno, con gli oggetti d'uso comune (ma in questo caso l'artista è arrivato al punto di conferire, egli stesso, una nuova sacralità, di tipo culturale, ad oggetti che non ne avevano alcuna nel loro contesto di origine).

Con l'assunzione e la rielaborazione pittorico/culturale di quelle forme, Picasso ha determinato uno spostamento che va dal collettivo al privato, dal sacro al culturale, nonché, naturalmente, una sovrappo-

sizione tra le forme arcaiche, legate al passato e ai luoghi che le hanno prodotte, e la sofisticata cultura contemporanea, conferendo un nuovo valore universale a queste nuove opere, tramite il suo genio creativo.

Questo spostamento dal villaggio alla metropoli, dal primitivo al tecnologicamente e culturalmente evoluto, è avvenuto nell'ambito di una cultura interessata ai segni e alle soluzioni formali e cromatiche d'avanguardia che Picasso, a quel tempo, rappresentava: egli, infatti, si era ispirato ad un modello culturale (simulacro di natura), anziché alla natura stessa, e in questo caso "l'oggettivazione dello spirito" era avvenuta nell'ambito del culturale, e non più del naturale.

L'uso di questi modelli, comunque, portava a soluzioni e a forme originali, e non a variazioni sul tema, come quelle che gli artisti di oggi elaborano dal simulacro televisivo: l'attuale produzione, segnata dal mezzo elettronico, ha privato l'artista della possibilità di creare originalmente (perché, come altri sostengono, ora può solo produrre varianti di simulacro); anche l'artista di oggi ha perso ogni rapporto con il momento magico/sacro contenuto nelle forme culturali incontrate, ma il passaggio attraverso il mezzo tecnologico aumenta ulteriormente la distanza tra lui e la natura.

Il bisogno di magico, da trasformare in sentimento, trascende il luogo e il tempo, e rimane nell'uomo contemporaneo, esattamente uguale a com'era nei primitivi autori delle maschere che hanno ispirato Picasso, ma ora il luogo dell'incontro con il sacro non è più la natu-

ra, bensì il suo simulacro (chiese, musei ecc.).

L'uomo, prigioniero della molteplicità e della folla, non ha più un luogo che gli offra l'opportunità di trascenderle, per incontrare la magia del sogno.

Espellere il sacro dai segni prodotti in luoghi mitici, seppure da persone primitive, ha contribuito ad impoverire lo spirito individuale e a farci perdere il contatto con il trascendente.

La misura del sogno è data dalla possibilità di vivere in profondità, in alcuni brevi istanti, la gioia e lo stupore di essere lì, in quel luogo e in quel momento, senza un progetto che finalizzi il nostro movimento. Se ora si è smarrito il piacere dell'incontro con la natura, in funzione di una ambiziosa smania di arrivare, allora si ha la misura di quello che Picasso e compagni hanno perduto per strada, e noi con loro.

Se, però, si pensa ad una linea culturale in continua evoluzione, c'è da dire che l'atteggiamento di Picasso, nei confronti delle maschere, ha indotto l'artista ad operare uno scarto fondamentale, che ha trasformato una dimensione primitivamente complessa in segno culturale, assimilabile da una civiltà più evoluta, contribuendo, così, assieme agli artisti, agli studiosi e agli scienziati del suo tempo, alla formazione di gruppi d'individui diversamente evoluti rispetto alla grande massa, e in relazione tra loro, in modo da costituire nuclei a "densità" culturale diversa, con consapevolezza culturali e livelli tecnologici inimmaginabili per i più.

All'interno di questi "ammassi" culturali si sono rag-

giunti alti livelli di specializzazione e di coscienza di separazione dall'origine, così, mentre in certi ambiti si è giunti all'uso estremo della tecnologia, in altri, diversi e a volte privi di tecnologia avanzata, è stato possibile esprimere lo stesso sofisticato livello d'emancipazione raggiungendo gradi estremi di conoscenze umanistiche o di spiritualità e di consapevolezza individuale.

Questi nuclei ad alta densità culturale rappresentano vari livelli di separazione dall'origine e, seppure siano interdipendenti o, comunque, in relazione tra loro, di fatto, esprimono specializzazioni tali da renderli reciprocamente estranei, e singolarmente esterni a tutto il resto.

La natura, e quello che possiamo definire il "sacro" che in essa è contenuto, risultano a portata di mano per i popoli limitatamente evoluti sul piano tecnologico, ma non sono di facile accesso per l'uomo emancipato: il "selvaggio" che esce dalla "selva" acquisisce una coscienza di separazione dall'origine che lo renderà per sempre estraneo a quella natura e al suo precedente mondo. Altrettanto succede a coloro che, attraverso l'emancipazione culturale, raggiungono elevati livelli di consapevolezza: la conoscenza profonda delle cose genera distacco e priva il mondo della sua magia e della possibilità di stupire. Si perde, cioè, quella capacità, specifica dell'infanzia, che permette al bambino di fare confluire nella fantasia e nel sogno quei dati della realtà per lui non collegabili alla complessità del contesto (in

gran parte sconosciuto), alimentando quei presupposti che portano dallo stupore alla magia, e dalla magia al senso del sacro.

Con l'abbandono della componente sacro/primitiva delle maschere, Picasso ha operato una semplificazione rispetto all'originale, ma, nello stesso tempo, ha anche gettato le basi formali perché, ad un altro livello culturale, si siano potute definire, nel tempo, altre forme di "sacro", capaci di traghettarci ad un ulteriore livello di conoscenza e di illuminazione.

Questo percorso evolutivo, che simbolicamente potremmo definire verticale, mostra che ora l'incontro in grado di "oggettivare lo spirito" di un artista, può avvenire non solo con la "natura/oggetto", ma anche con la "cultura/oggetto", dando così inizio ad una produzione artistica comparabile a quella determinata dall'incontro con la scultura ellenica da parte di Michelangelo, o con le maschere africane da parte di Picasso, in attesa di una nuova coscienza di separazione dall'origine, e così via.

Nell'evoluzione delle forme d'arte il "sacro" preesistente viene, di volta in volta, abbandonato, in quanto rappresentativo solo dell'ultima fase evolutiva di ogni livello. La nuova sintesi formale, che traduce un elemento complesso e denso di significati in altro, rappresenta la base del nuovo livello raggiunto, e quando su di essa si stratificheranno progressivamente tutte le patine sentimentali e culturali, che vanno dal nuovo simbolico al nuovo sacro, allora, ancora una volta, si

avrà l'inizio di un altro stadio evolutivo, che porterà ad un altro trapasso.

## LE RAGIONI DELL'ARTISTA

Per un artista, in rapporto alla produzione dell'arte, è di fondamentale importanza interrogarsi "sul cosa, il come e il perché" di quello che fa: il "cosa" attiene al soggetto da rappresentare o da realizzare; il "come" è relativo alle modalità operative prescelte; il "perché", invece, dato che spesso ha motivazioni inconsce, comporta valutazioni di carattere psicologico e psicoanalitico.

L'artista si proietta sul "cosa", e gli assegna una funzione rappresentativa di sé e del mondo che gli appartiene: può rappresentare la natura oppure un suo simulacro tecnologico o ancora, l'opera può rappresentare la "natura dell'artista", attraverso immagini, oggetti, o altro ancora, che attengano alla sua sensibilità, al suo mondo interiore, alle essenze della sua memoria presentate in forma aniconica.

Scegliendo "cosa" rappresentare, l'artista aggiunge i suoi soggetti a quelli già appartenenti alla storia del-

l'arte, che altri, prima di lui, hanno usato per rendere visibile la loro artisticità nel mondo in cui vivevano.

In ultima analisi, il "cosa" rappresenta ciò che, di volta in volta, l'artista decide di essere.

Attraverso il "come" si realizzano le opere, prende forma la "differenza", si attua lo scarto laterale, l'innovazione originale, oppure, come avviene oggi in tempo di simulacri, si producono "varianti", decidendo di operare su immagini prese dalla storia dell'arte o filtrate dai mezzi mass-mediali.

In ogni caso è nel "come" si realizzano le opere, nella scelta dei mezzi, dei materiali e delle contaminazioni, che si determina la differenza tra passato e attualità.

Per un artista produrre "varianti" non significa rinunciare alla creatività e all'originalità, ma significa sapere che l'individuazione del "cosa" rappresentare avviene per mezzo di un processo "alla seconda" che, riduce, in parte, l'autonomia riservata all'artista, lasciandola tutta alla scelta del "come".

Indagare sul "perché" di questi due primi aspetti del produrre arte, invece, comporta implicazioni più complesse: significa entrare in relazione alle componenti razionali e sentimentali che formano l'individuo artista, cioè rapportarsi al suo grado di evoluzione spirituale e culturale e, soprattutto, al suo grado di elaborazione del concetto di limite, concetto che, naturalmente, comprende l'idea di morte.

L'azione creativa, per un artista, diviene un momento di delirio di onnipotenza; in questo stato egli perde

i confini della ragione ed abita un luogo della mente dove tutto gli è concesso, dove non esiste un prima e un poi, ma solo il “qui e ora”: un presente continuo in cui non si produce sapere, ma “senso”, attraverso l’uso di strumenti e materiali che permettono di fissare in forma concreta ciò che, per sua natura, appartiene alla sfera dello spirituale, e perciò è nel dominio del probabile e dell’incertezza formale.

In questo stato la ragione è solamente il legante che unisce l’intuizione ai materiali e agli strumenti necessari a fissarla.

Nel continuo presente della sua azione creativa, l’artista esce dalla coscienza della propria durata temporale ed entra in uno stato di atemporalità che lo rende immortale, come Dio. Il sentimento unisce, amalgama e perpetua, la ragione, invece, limita, separa e uccide.

Dare una forma conclusa ad un’opera significa affermare il valore della ragione sul sentimento, della durata limitata sull’eternità, del segmento sulla linea infinita.

Decidere di terminare un’opera, significa entrare nell’ambito dell’idea di morte, del limite imposto alla materialità della nostra esistenza, dalla separazione da quel tutto che contiene il passato e il futuro e che ci rende parte del “sentimento cosmico”.

Quando un artista opera, perde la coscienza del tempo, e con essa la consapevolezza della separazione dall’origine; in quel lasso di tempo, segnato dal fare,

egli incontra il passato e il futuro, e li vive in quel presente, limitato alla durata della sua azione creativa.

In un’opera artistica sentimento e ragione giocano ruoli distinti e differenziati: mentre il primo ci fa sentire parte del tutto, la ragione ce ne separa; mentre la memoria sentimentale ci riporta il passato nel presente, la ragione lo data e lo classifica per qualificarlo, per distinguendolo nei vari momenti, per darci la misura del tempo che passa e darci una coscienza di limite, che è anche coscienza di vita.

I “perché” della produzione dell’arte parlano di cose sentite e non perfettamente capite, di “tracimazioni sentimentali” che hanno travolto gli argini razionali ed invaso territori sensibili, producendo dolori non spiegabili, né accettabili, che stanno alla base della capacità dell’artista di separarsi dal suo presente, per entrare in quel magico luogo di “non tempo” che caratterizza la creazione artistica.

Forse non è un caso che Alberto Giacometti non abbia mai “terminato” un’opera: vi lavorava sino a quando era esausto, e solo dopo che egli era uscito dallo studio il fratello Diego provvedeva a fissare quelle forme con il gesso.

Forse egli, più di altri, è stato capace di vivere il luogo del “non tempo”, il luogo dell’arte e dell’immortalità, della mancanza di limiti materiali e formali, in un processo di radicale partecipazione sentimentale alla vita e all’arte.

In una sua biografia si racconta di come ogni mat-

tina, dopo aver lavorato per tutta la notte, uscendo dallo studio per andare a fare colazione al bar, in fondo alla via delle prostitute, percorresse quel tratto di strada con l'intenzione di scegliersi una di loro, senza mai, però, riuscire a trovarne una tanto bella da convincerlo a farlo.

Credo che anche questo particolare modo di essere costituisca uno dei "perché" di Giacometti: l'artista trova nei propri "perché" il mezzo per sottrarsi al presente, alla coscienza di sé, alla consapevolezza che fa l'uomo intelligente e non geniale, umano e non divino, equilibrato e non eccessivo, mortale e non eterno.

Non credo che i "perché" siano più importanti dei "come" e dei "cosa", credo, invece, che insieme formino una sorta d'indissolubile "trinità", che lega la materia e lo spirito al tempo, nel continuo presente dell'arte.

C'è anche da dire, poi, che l'azione creativa riflette sempre il rapporto con la realtà dell'uomo artista; pertanto le opere che egli produce, in ogni fase della sua vita, sono caratterizzate da quel tipo di relazione e dalle sue trasformazioni.

Data la sua ancora limitata conoscenza della realtà, il bambino connota il suo gioco con la fantasia, immagina situazioni che si sviluppano al di fuori di ogni contesto reale e, sebbene egli si proietti in esse, mantiene pur sempre il rapporto sensoriale con la realtà e con lo spazio in cui si muove.

Questo aspetto, seppure in misura ridotta, si ritrova anche nell'opera dell'artista giovane, che dispiega la

propria fantasiosa creatività sulla realtà, inglobandola e trasformandola in arte.

Questa azione si modifica progressivamente, e alla fantasia subentrano marcate pulsioni inconsce, contaminazioni magmatiche che aggrediscono la realtà come una patina corrosiva, privandola della freschezza magica e degli splendori della fantasia.

Quegli artisti che riescono a superare questa fase tragica (che può avere anche la forma distaccata del sarcasmo o del disincanto), arrivano ad assegnare un valore simbolico alla realtà, e manifestano questa nuova consapevolezza con una forma d'arte più lieve che, anziché inventare con la fantasia, gioca con le meravigliose trame delle relazioni che la realtà possiede, compreso il senso profondo che l'agire dell'uomo assume nella significazione simbolica. In questo caso, come nella prima fase fantastica, l'artista manifesta la sua raggiunta capacità di elevarsi e di restare sospeso come la sua opera, fluttuando sulla realtà; solo che, mentre la fantasia è patrimonio comune di tutti i bambini, questa consapevole leggerezza non è accessibile a tutti gli adulti, né a tutti gli artisti: la "visione del sogno" rappresenta quello stato di grazia che segna il mantenimento, e il contemporaneo superamento, di tutte le fasi attraversate nel percorso di maturazione dell'uomo. Questo stato, in altri termini, è la "sintesi olistica" che porta l'uomo/artista oltre le sue esperienze sensoriali e lo mette in relazione al senso profondo delle cose.

## I LIVELLI

A volte, nella vita, incontriamo ostacoli insormontabili che ci impongono soste forzate, finché non arriviamo ad acquisire quella consapevolezza, quella coscienza, capace di renderci leggeri, perché meno materiali, e possiamo elevarci dalla nostra posizione per raggiungere un'altezza sufficiente a osservare il disegno di cui fa parte l'ostacolo che ci aveva bloccato nel nostro cammino.

La visione di questo disegno, articolato e complesso, ci consente di cogliere, nel suo insieme, il valore simbolico del nostro agire nell'ambito dei sistemi di relazione in cui viviamo: si tratta di disegni che, a volte, percepiamo solo attraverso gli ostacoli che limitano il nostro movimento orizzontale, ma che, proprio tramite quegli impedimenti, ci permettono l'evoluzione spirituale necessaria al salto di livello.

Solitamente, di fronte agli ostacoli, il nostro istinto ci porta a cercare nuove vie per aggirarli e per raggiun-

gere rapidamente il nostro obiettivo: pensiamo che quel particolare impedimento momentaneo sia il tutto, e che, una volta superato quello, non vi sia più altro che possa limitare la nostra azione; questo modo di pensare, legato alla materialità delle cose, concepisce l'esistenza dell'uomo articolata su di un solo piano, mentre, in realtà, ogni scarto evolutivo, ogni consapevolezza acquisita, ogni grado di coscienza raggiunto, definiscono costantemente nuovi livelli ove, progressivamente, la materialità del vivere si esprime in forme simboliche, dando senso e vita al nostro divenire nel tempo.

Alcuni livelli sono collegati da vie di interazione materiali, altri, invece, da vie simboliche e, man mano che ci si eleva, si percepisce sempre più chiaramente la forma del percorso di vita che stiamo tracciando, attraverso questi piani esistenziali.

Si giunge a questo stato solo al termine dello sviluppo orizzontale, quando si esaurisce la spinta propulsiva che induce alla dilatazione, e si matura, invece, la consapevolezza che il nostro sapere acquista sempre maggiore spessore, inteso come "coscienza": quella forma di conoscenza superiore che può essere esclusivamente patrimonio individuale, in quanto la coscienza, come il sentimento, non si può trasmettere ad altri.

Questa condizione porta ad effettuare riletture del proprio passato, alla ricerca di nuovi sensi da attribuire alle cose che si sono già incontrate, ma che si conoscono solo dal punto di vista che avevamo al

momento del primo incontro con esse, quando il nostro unico ed esclusivo interesse era dato dalla necessità di espanderci, di conoscere il mondo attraverso l'incontro emozionale con le cose della vita, spinti dalla necessità di vivere l'avventura sia nell'ambito del naturale che del culturale, per incontrare il genio di chi, prima di noi, aveva maturato esperienze e dato forma espressiva al proprio vissuto realizzando opere, scrivendo testi, o, comunque, compiendo imprese "eroiche", perché elevate rispetto al livello medio dell'espressività dell'uomo.

Nella seconda fase, invece, si diviene consapevoli che la distanza che l'uomo impara a stabilire con le cose del reale può produrre anche "nausea" o "vertigine": o tanto vicino da annullare il senso della vista, o tanto lontano da annullare tutti gli altri sensi. Queste nuove, possibili prospettive inducono allo spaesamento: alla perdita dei normali parametri orientativi, ed aprono ad altre letture e all'acquisizione di altre conoscenze.

È a questo punto che il movimento orizzontale esaurisce la sua espansione ed inizia quello verticale, fatto di successivi stati di consapevolezza, ottenuti attraverso il doppio binario rappresentato dal micro o dal macro: o tanto vicino da disattivare la ragione e vivere con il sentimento, o tanto lontano da vivere con la ragione, e giungere all'individuazione del valore simbolico che la cosa, alla quale ci si rapporta, può assumere, nell'ambito del complesso sistema di relazioni che forma il contesto in cui viviamo e operiamo.

Questo progressivo sviluppo verso l'alto, esplorato attraverso il sentimento e la visione del disegno assunto dalle nostre azioni nel mondo, ci sottrae alla materialità del vivere, in funzione di una maggiore spiritualità, e questo, come tutte le cose molto partecipate, induce al silenzio e alla contemplazione, in una dilatazione che non è più orizzontale, cioè relativa solo alle cose del mondo sensibile, ma cosmica, in quanto adesso le cose incontrate rimandano ad un tutto solo vagamente intuibile dalla ragione, ma pienamente percepibile dai sensi, dilatati dalla consapevolezza acquisita e dalla possibilità d'usufruire del doppio binario di lettura, proprio del nuovo livello raggiunto.

Il nucleo del sapere accumulato nelle fasi precedenti, frutto dell'esperienza maturata nell'incontro con la realtà, ora funge da baricentro, da barra stabilizzatrice, che ci permette gli spostamenti estremi: verso il sentimento, o verso la "visione dall'alto", senza farci perdere l'equilibrio (pur nella nausea e nella vertigine) né il contatto con la materialità della vita.

Superata la fase della pura interpretazione dei dati esterni, ci è possibile constatare quanto accade intorno a noi, e questo ci porta a conoscere e a capire attraverso parametri valutativi diversi, che non ci obbligano più a pensarci come unica misura del mondo.

La conoscenza produce consapevolezza, aumentando la distanza tra noi e gli altri e, per quanto concerne la partecipazione emotiva, riduce la reattività verso gli stimoli superficiali in funzione di commozioni più pro-

fonde, derivate dalla comprensione delle intime connessioni esistenti tra le parti materiali e sensibili del nostro essere.

La capacità di sovrapporre il particolare al generale senza che nulla cambi, viene dalla consapevolezza profonda che ogni uomo, nella sua esperienza di vita, è identico a tutti gli uomini che lo hanno preceduto e che lo seguiranno, perché tra il primo e l'ultimo non c'è soluzione di continuità, in quanto tutti rappresentiamo un'unica, interminabile teoria di volti diversi e identici insieme: ognuno di noi è tutti loro, e tutti loro noi, diversi per piccole differenze di percorso, ma sostanzialmente identici per la naturale capacità di sentire e di capire; per questo ogni esperienza individuale può essere rappresentativa anche di quella collettiva, perché le cose sentite e capite da tutti, nel tempo infinito, possano essere la misura del sentimento e della ragione, insieme universali e individuali.

Questo processo di continua smaterializzazione, in funzione di un sapere più complesso e raffinato, comporta l'abbandono di abitudini comportamentali legate a forme e modi di essere inadeguati a ciò che, nel tempo, si è divenuti; si tratta di scarti laterali che inducono ad adottare altri strumenti conoscitivi, altri mezzi per ricercarsi, per stabilire nuovi contatti con la nuova "materia", incontrata nel cambio di livello.

Se prima il grado di evoluzione aveva portato a prendere la distanza della ragione dalle cose, tanto da riuscire a cogliere anche il valore simbolico della vita,

ora il passaggio al successivo livello attiva nuovamente la fase sensoriale, dove i sensi del vicino prevalgono, e l'andare a tentoni annulla la distanza della ragione dalle cose: ciò porta a nuove valutazioni, nuove comprensioni, nuove consapevolezze.

Naturalmente questo modo di procedere caratterizza ogni settore della vita di un individuo, in particolare l'attività artistica, dove meglio si colgono le differenze che si sono determinate negli interessi e nel modo di rapportarsi alla ricerca ed alla produzione specifica del settore.

Quelli che, per anni, sono stati i mezzi comunemente usati per viverci in rapporto a quel tipo di attività, in questi momenti di trapasso divengono improvvisamente inadeguati: nulla è più possibile a livello di produzione artistica, senza cadere vittime di una sorta di formalismo, di già visto e già fatto da se stessi, come se si fosse concluso e riaperto uno stesso ciclo, o si fosse riavviata la registrazione di una cosa già detta, senza neanche poter avere il piacere di scoprire, nella ripetizione, qualche novità che produca "differenza".

In questi casi si attua una sorta di diserzione di ciò che si è stati, per trasferire l'essenza di ciò che si è divenuti su di un altro livello, affinché, con nuovi strumenti, nuovi materiali e nuove modalità, si stabiliscano nuovi incontri, vivendo nuove avventure e nuove emozioni.

Ciò che avviene, in questi casi, è quasi l'abbandono

di un luogo in cui, in un certo periodo della vita, si è vissuto un momento magico e si è determinata una forma di “sacralità” che, nel tempo, ha conservato solo la forma, i paramenti/simulacro dell’evento miracoloso, ma che non mantiene più nulla di vivo di quella condizione di origine: ciò che resta è solo la volontà di conservare la memoria di uno stato di grazia oramai appartenente al passato, inattuale come ogni ieri, perché privo del portato vivo dei sensi, dell’emozione dell’incontro con la “prima volta”, di qualunque tipo essa sia stata.

Per queste ragioni, nella vita e nell’arte, si possono cambiare le proprie vesti abituali quando divengono inadeguate alle nuove stagioni dell’essere, e se ciò può sembrare un’incoerenza artistica, di fatto, al contrario, rappresenta l’effetto della massima coerenza con ciò che si vive, di giorno in giorno, di livello in livello, nel costante passaggio dal materiale allo spirituale, dal basso all’alto, dalla vita alla morte.

Dopo un periodo in cui si è vissuta una fase miracolosa, dovuta all’esaltazione dei sensi in rapporto alla realtà (esaltazione che travalica i limiti del reale e abbraccia l’immaginario), si conclude la fase in cui la ragione si impossessa degli elementi dell’evento, per coglierne il senso vero in tutta la sua portata; allora attardarsi su quella posizione significa rinunciare a vivere la sensibilità, accettare che una superata consapevolezza ci tenga separati da altri eventi, da altre epifanie, capaci, invece, di farci perdere nuovamente i li-

miti del reale e di sottrarci ai limiti della ragione.

In questo caso il cambio di livello, ed il conseguente cambio di strategia comportamentale e di approccio alla realtà, attivano, senza nulla togliere alle consapevolezze già acquisite, il nuovo piacere del contatto, nel riscoprire il vicino, e anche l’esaltazione dell’immaginazione, nel travalicare i limiti del reale.

Tutto questo è compreso nell’azione dell’artista che, per corrispondere alla propria evoluzione spirituale e culturale, si avvale alternativamente degli strumenti della ragione e della conoscenza o di quelli della sensorialità e della scoperta, affinché ogni sviluppo, sul piano culturale e spirituale, non si stacchi mai troppo dall’elemento naturale, quello che attiva i sensi, ed apre alla gioia dell’incontro e del contatto, per poi arrivare fino alla vertigine della grande altezza, dopo avere incontrato e vissuto quella prodotta dalla grande vicinanza.

In questo caso il processo evolutivo, segnato da primavera e autunni, si sviluppa su un doppio registro: da una parte l’incontro costante con la propria individualità, e, dall’altra, quello con la natura e con la realtà quotidiana, che insieme danno la misura “dell’io e del noi”, affinché la consapevolezza della stretta relazione esistente tra le parti impedisca al soggetto di arrivare all’estraneità dal tutto, più rappresentativa di un malessere individuale che di un valore universale.

In quest’ambito l’attività di un artista, se caratterizzata da un continuo cambio di registro, altro non svela che una costante e sostenuta volontà di individuazione,

una ricerca di autenticità che non ha mai ceduto alle lusinghe di un facile formalismo, più proteso al sé della memoria che a scoprire quello che si potrebbe raggiungere incontrandosi.

## L'AZIONE COMPENSATIVA

Chi ha un io svalutato trova sempre qualcuno a cui fare da padre o da madre: lo fa per divenire il paladino delle minoranze, il difensore dei più deboli, l'acerrimo nemico degli individualisti e di quelli che si muovono senza scrupoli e senza rispetto per la sensibilità e l'opinione degli altri, quando possono permetterselo impunemente.

Scoprire questi aspetti di sé, durante un processo d'individuazione, porta a comprendere la funzione dell'azione compensativa, dell'atto che ci impedisce di vederci dentro e di capire che, in realtà, gli altri, quelli che ci stanno tanto a cuore, e per i quali ci battiamo senza che il nostro intervento sia stato richiesto, siamo noi; agiamo a quel modo per sfuggire ad un profondo senso d'inadeguatezza, perché, per mancanza di forza nel dialogo e nel confronto ragionato, ci vestiamo con i colori del guerriero e interveniamo, con l'animo trepidante del paladino, affinché sia fatta giustizia, e l'or-

dine sia ristabilito.

Solitamente poi, quando si depongono le armi, ci si rende conto che la persona a cui si è tesa la mano, dopo aver ricevuto l'insperato aiuto, ringrazia e se ne va, con tutto quello che gli è stato concesso avere, senza merito e senza sforzo, mentre a noi, che di quella battaglia siamo gli eroi, non resta nulla, se non la vaga sensazione di essere stati sfruttati da ignoti.

In realtà, non potendo rivendicare direttamente i nostri diritti, per un timore congenito, sfruttiamo l'opportunità che gli altri ci offrono per dare sfogo e forma rivendicativa alle nostre ragioni, in modo apparentemente disinteressato e non troppo personalizzato, per non rendere palese, neanche ai nostri stessi occhi, la nostra vera motivazione.

Spesso ci vuole tempo per capire che le persone, in difesa dei cui diritti ci battiamo, siamo noi stessi, e che sino a quando la nostra rivendicazione sarà espressa in questa forma avrà solo una funzione compensativa, svolta non per altruismo, ma per debolezza, per paura di essere scoperti nel momento in cui stiamo gridando il nostro malessere, la nostra insoddisfazione, la nostra rabbia e il nostro odio al mondo, a nostro padre e a nostra madre, ai nostri educatori e a tutti quelli che ci hanno imposto cose che il nostro cuore ha sentito come sballiate, e che la nostra mente non ha capito.

Tramite l'azione compensativa difendiamo gli altri per non morire soffocati, per dare forma simbolica alla denuncia di un torto subito, perché è appunto in

questo che si trasforma la "cosa non capita" se viene taciuta.

In quante forme gli artisti hanno manifestato questo loro malessere esistenziale? Quante volte, attraverso la loro arte, il loro dolore è divenuto il "dolore del mondo"? Questo, a volte, li ha resi famosi e ricchi, ma non li ha liberati dal peso del torto subito. Per loro non è mai venuta la liberazione, lo scioglimento del nodo nevrotico che li ha fatti diventare rivendicativi, condannandoli per sempre a sentirsi ingiustamente puniti, non amati, non stimati, non liberi.

Vedere che gli altri sfruttati non siamo noi, ma solo i nostri simulacri, proiezioni di una nostra identità non svelata, ci induce ad agire diversamente; se prima compensavamo il nostro senso d'impotenza con vaghi deliri d'onnipotenza, ora il nostro sguardo non è più perduto nel vuoto: ci si guarda allo specchio e si scopre che, mentre eravamo impegnati in un "falso movimento", il tempo ha segnato il nostro volto e, lentamente, ci ha reso simili a quegli ex pugili che credono, perché ormai suonati, di poter ancora diventare campioni del mondo.

Guardarci in faccia, e scoprire che sino a quel momento abbiamo vissuto in quel modo assurdo, ci fa pensare subito di avere buttato via una vita, di essere stati come ibernati in un corpo non nostro, di avere vissuto emozioni e dolori altrui (perché le vere cause non sono mai state riconosciute), e questo fa male.

Da quel momento, senza più speranze e illusioni, si

riconosce solo quello che la vita effettivamente ci ha dato, nostro malgrado, e ancora, si spera, ci darà.

Se la prima parte della vita è stata vissuta portando una maschera, la seconda possiamo dedicarla alla scoperta delle infinite maschere che la prima celava, con la certezza di scoprire che, ogni volta, l'uomo è quello che sente, che capisce, e che sogna.

L'artista che nella vita ha assunto un atteggiamento compensativo, si trova a vivere la propria arte da una posizione marginale, perché anch'egli, come l'uomo comune, non ha una consapevolezza diretta di ciò che fa, né di come lo fa.

Spesso egli sente la necessità di fuggire dalla realtà a causa delle difficoltà che incontra, dovute al suo problema non risolto, e in questi momenti la sua azione artistica serve prevalentemente a lenire il dolore della sua piaga antica, seppure manifesti un intrinseco valore d'arte.

In queste condizioni egli riempie la sua visione con contenuti che provengono da una realtà che non padroneggia, perché il suo io è svalutato: non si sente in grado di affrontarla, e neppure di dirselo.

Questo atteggiamento connota la sua azione artistica, perché mette in atto lo stesso meccanismo distorto che induce l'uomo frustrato ad impegnarsi in difesa di altri che lo rappresentano, invece di difendersi.

Nell'arte agire con questa mentalità è fuorviante, perché il determinarsi di scarti laterali, rispetto al proprio sentito profondo, produce una sorta d'alterazione

di ciò che si realizzerebbe se il proprio sentito fosse allineato con ciò che si produce.

Operare nell'ambito della compensazione, in arte, è come rapportarsi ad un simulacro di realtà anziché alla realtà stessa: questo non invalida ciò che si è prodotto, ma sposta le problematiche, perché crea condizioni che inducono alla produzione di varianti, e non alla creazione d'opere liberatorie e originali.

In altre parole, così come l'immagine televisiva sostituisce la realtà, inducendo l'uomo/artista a rapportarsi al simulacro di realtà/natura, così l'azione compensativa determina uno scarto che porta a lavorare sull'immaginario, prodotto dalla compensazione del proprio problema non risolto, anziché sulla complessità del problema stesso, e della propria natura.

## IL MOSAICO IN RAPPORTO ALLA SCULTURA

Pensare al Mosaico in rapporto alla Scultura significa pensare a momenti operativi distinti e separati, o, se si preferisce, in successione: esattamente come avviene per il Mosaico in rapporto all'Architettura, o alla Pittura in rapporto alla Scultura, quando si realizza una scultura dipinta.

Dunque una unione/separazione che si apre allo sviluppo di ulteriori riflessioni sulla tecnica musiva, in relazione alla complessità delle problematiche legate all'arte contemporanea.

Questa separazione sottrae parte dell'opera al dominio del "percepito visivamente" per affidarla a quello del "sentito" e, con questo, definisce la struttura del mito: una sorta di traslazione che sposta parte di quel dato in un altrove, individuabile solo attraverso l'attivazione di altri registri percettivi, di altri sensori, di altri riferimenti.

La patina musiva, che ricopre una superficie scul-

torea o architettonica, s'impone alla percezione visiva, e il volume sembra scomparire, ma, poiché il mosaico vi aderisce, il volume "non visto" diviene volume "sentito": qualcosa d' indefinito che si aggiunge a quello che gli occhi scorgono solo come mosaico, e non come scultura o architettura.

Mettere in relazione il mosaico al suo supporto, a volte di dimensioni limitate rispetto alla complessità e all'ampiezza del contenitore architettonico generale, significa potere, di volta in volta, almeno sul piano concettuale, isolare quel particolare, e collocarlo all'interno di un sistema di relazioni più complesso: da una parte ci sono quelle interne al supporto e alla superficie musiva (scultura o architettura che sia), dall'altra, invece, c'è l'interazione di quel particolare con il generale in cui trova collocazione, sia esso all'interno o all'esterno di un edificio.

Anche per queste ragioni, dunque, il Mosaico si inserisce in una complessità di significazioni che trascendono l'aspetto tecnico specifico del fare mosaico, per collocarsi, attraverso le poetiche dell'arte contemporanea, in un ambito più problematico e suggestivo.

Emblematiche, da questo punto di vista, sono alcune opere realizzate da Yves Klein all'inizio degli anni sessanta, quando gli è bastato colorare di blu i calchi in gesso di opere antiche per stabilire una contaminazione tra il passato e il presente, tra problematiche e poetiche diverse, tra la Scultura e la Pittura,

tra l'interno dell'opera e la sua superficie; con questa operazione il calco di un'opera originale diviene, a sua volta, originale, attraverso l'intervento dell'artista, che la mette in relazione con l'opera stessa, attuando, seppure con gli strumenti dell'arte, qualcosa che R. Barthes affermava qualche anno prima in "Miti d'oggi", circa la doppia valenza di un'immagine del volto di Greta Garbo: "In questo viso deificato, si disegna qualcosa di più pungente di una maschera: una specie di rapporto volontario e perciò umano tra la curva delle narici e l'arco delle sopracciglia, una funzione rara, individuale, tra due zone del volto; la maschera è solo la somma delle linee, il viso, invece, è soprattutto richiamo tematico delle una alle altre".

L'individuazione di questo dato presuppone l'origine di un divenire rizomatico che, date le implicazioni concettuali, capaci di definire un cambio di livello, potremmo definire "verticale", in grado, cioè, di caricare l'opera, di volta in volta, di significati altri rispetto alla sua apparenza.

In questo senso l'opera di Fontana, "Ritratto" del 1938 (scultura raffigurante un volto di donna ricoperto da tessere di mosaico che ne definiscono i lineamenti), o più recentemente alcune opere tridimensionali di Sandro Chia, rispondano agli stessi requisiti: mettere in relazione volume e superficie, forme e tecniche di un passato, anche lontano, che interagiscono con il presente, grazie a problematiche artistiche contemporanee, con un carico di contaminazioni che producono senso,

come effetto implicito della struttura del mito.

Contaminazioni e molteplicità attualizzano l'impiego della tecnica del Mosaico grazie ad alcune sue prerogative di fondo: poter aderire ad un supporto non solo bidimensionale; sopportare un tempo d'esecuzione prolungato; offrire la possibilità di privilegiare, di volta in volta, il generale (mentale), a discapito del particolare (emotivo); quest'ultimo effetto si ottiene realizzando a mosaico opere predefinite con altri mezzi ed altri strumenti, sul piano concettuale, oppure, al contrario, scegliendo di perdersi nel particolare attraverso l'utilizzo ripetuto del frammento musivo, abbandonandosi ad una deriva cromatica e spaziale i cui limiti di forma e di tempo siano unicamente di carattere sentimentale.

Perché tutto questo avvenga, però, è fondamentale che il mosaicista, esperto conoscitore delle tecniche, lavori in stretta relazione con l'artista, conoscitore delle problematiche dell'arte contemporanea; questo affinché, come per i minimalisti americani degli anni '60, l'opera artistica perda ogni scoria artigianale, e assuma, invece, tramite l'apporto della perizia tecnica del mosaicista, quella perfetta adesione all'idea dell'artista che solo le opere d'arte compiute possono avere.

Nella produzione di senso di un percorso rizomatico verticale, e quindi nella sua molteplicità, bisogna sempre evitare cadute di tensione, ma questo si può raggiungere solo se l'esecuzione tecnica, facendosi trasparente fino a sparire, si mimetizza completamente

nell'opera, pur connotandola profondamente.

## LA "CLASSICITÀ" DELL'ARTISTA INTROVERSO

Fotografare un'immagine statica con un banco ottico, oppure con un apparecchio montato su un cavalletto, presuppone un atteggiamento mentale finalizzato a selezionare quella immagine dal tempo e dallo spazio che la contengono.

L'inquadratura viene meditata, e la fotografia, seppure registri sulla lastra l'attimo corrispondente al tempo dello scatto, contiene tutta la prolungata adesione del soggetto all'oggetto prescelto; questa intensa partecipazione spesso porta alla realizzazione di un'opera connotata dal rigore e dall'equilibrio tipico dell'artista introverso, che contiene elementi formali depurati dal superfluo presente in natura, per dare forma ad una sorta di classicità, implicita in quel tipo di psicologia.

Demandare questa rappresentazione soggettiva ad un unico scatto, significa operare nell'ambito della fotografia con la mentalità del pittore, che, alla fine del

suo lavoro, si ritrova sempre con un'opera conclusa, che contiene modifiche e ripensamenti, assorbiti e fusi nelle tracce cromatiche che, nel tempo, hanno creato l'opera.

Contrariamente al pittore, un fotografo che si avvalga solo di strumenti analogici deve evitare fin dall'inizio gli errori, affinché l'immagine prescelta, una volta impressionata, sviluppata e stampata, non induca a ripensamenti, e possa essere riconosciuta come un'opera conclusa, e non come uno scarto da gettare; oppure l'autore, attraverso una serie di scatti in successione, può fissare sul negativo una rosa di possibili varianti, demandando, poi, alla selezione finale delle immagini, il conferimento della completa rappresentatività ad una sola di esse.

Queste due modalità operative, seppure apparentemente possano portare allo stesso risultato, di fatto si differenziano in modo sostanziale: nel secondo caso, infatti, la riduzione del tempo di messa a punto, e quindi di partecipazione all'immagine/oggetto da parte dell'autore/soggetto, riduce la possibilità che la fotografia ottenuta presenti quella classicità che la differenzia da una istantanea colta al volo (seppure, a volte, ciò possa accadere anche in questo modo).

Quando si giunge a scattare una foto, dopo una lunga preparazione, è segno che l'oggetto inquadrato è sentito con una partecipazione tale da contenere, nella sua forma, anche quella del soggetto/fotografo, infatti la foto di un autore introverso può svelare, già a livello formale, la classicità intrinseca della sua psicologia.

Attraverso il processo di interiorizzazione questo tipo di artista ha la tendenza a trasformare quello che gli è esterno in forme rigorose ed essenziali, e a stratificarle, dal punto di vista sensoriale, conferendo all'immagine, pur nella bidimensionalità del supporto cartaceo, quella connotazione tridimensionale tipica delle opere pittoriche di Cézanne: questi, infatti, privando il dato oggettivo di ogni particolare che potesse evidenziarsi troppo, isolandosi dal contesto e presentando un eccesso di soggettività interpretativa dell'autore, rappresentava, con la compenetrazione cromatica del tutto, l'equilibrio naturale, dove, comunque, la sua personalità trovava il modo di manifestarsi nella classicità intrinseca dell'insieme.

Questo processo di esaltazione delle relazioni cromatiche, tra le singole parti di un'opera pittorica, svela l'equilibrio compositivo: nelle opere astratte di Mondrian si riscontra, al massimo grado, la distribuzione armonica del peso delle masse cromatiche, tanto da far divenire i suoi quadri il prototipo di quella concezione.

La lunga preparazione allo scatto segna una sorta di oscillazione tra l'interno e l'esterno, che consente la graduale compenetrazione del dato oggettivo con quello soggettivo: è il mezzo per superare lo stretto legame vista/ragione in funzione di una percezione plurisensoriale dell'immagine, che permette a ciò che si trova davanti all'obiettivo di avere un suo corrispettivo anche dietro, nell'interiorità dell'autore e del fruitore.

Questo consente al particolare inquadrato (isolato dal tutto che lo circonda, prima attraverso un processo di decontestualizzazione, e poi di introiezione) di trovare una sua collocazione anche in un altrove interno, dove entra in relazione ad altri luoghi, altri tempi, altri contesti, fino a formare un altro tutt'uno con un altro universo, quello soggettivo, esattamente come gli accade all'esterno con quello oggettivo.

In questo modo può entrare nell'immagine anche un ordine naturale che le conferisca, in modo manifesto, quel tanto di classicità insito nella struttura psicologica degli artisti introversi, e riscontrabile, ai massimi livelli, pur con differenze individuali, nelle opere dei grandi artisti sopra citati.

Per un artista introverso, il dato naturale subisce una sorta di sintesi formale che lo priva del superfluo: di parti funzionali al suo sviluppo ed alla sua sopravvivenza in natura, ma che non sono tali per quanto concerne la forma, estremizzabile nella sintesi; è proprio ciò che accade in Mondrian, che nel tempo ha trasformato gli alberi in brevi linee verticali, e la terra, che li conteneva, in linee orizzontali, facendo divenire il dato naturalistico tanto mentale da portarlo, in breve tempo, all'astrazione.

Qualcosa di molto simile si può riscontrare anche nell'opera di Cézanne, quando il soggetto rappresentato perde ogni connotazione legata al suo essere individuale per divenire parte cromatica del tutto che lo contiene, trasformando il dato naturale in qualcos'altro,

che ha a che fare con l'interiorità dell'artista e con la sua percezione cosmica dell'universo.

In entrambi i casi, l'ordine interno alle opere assume connotazioni spaziali che vanno oltre l'esaltazione del particolare, indice del presente temporale, per assumere un respiro formale più ampio, più dilatato nel tempo, e in grado di essere comparato alle grandi sinfonie.

Nel loro risultato finale le opere di questi due grandi protagonisti dell'arte raggiungono lo stesso traguardo.

In questo respiro senza tempo si dispiega l'ampiezza della forma classica, tipica dell'artista introverso, come nelle opere di Mondrian, dove l'albero diviene linea verticale, la terra linea orizzontale, e l'insieme di queste linee, moltiplicate, forma, tante crocette, tanti più e meno dispiegati sulla superficie bidimensionale della tela che, in relazione tra loro, sono in grado di rappresentare la "pluridimensionalità" interiore dell'artista;

Affermare che questo livello artistico si possa raggiungere attraverso la semplice applicazione di un metodo di lavoro sarebbe ridicolo: si tratta della manifestazione di un modo di essere comune a questi artisti, del loro percepire la realtà da un punto di vista psicologico in cui si riscontrano aspetti formali capaci di caratterizzarne l'opera secondo una certa tipologia, riconoscibile come costante e comune, indipendentemente dalle tecniche usate.

## SULLA FOTOGRAFIA E SULL'ARTE

La tipologia psicologica dell'individuo artista determina, in gran parte, la scelta dei suoi strumenti operativi, e detta le condizioni affinché l'espressione del cosa dire, e come dirlo in arte, segua modalità inerenti alla sua natura.

Nonostante l'eterogeneità dei materiali, delle tecniche impiegate e delle problematiche affrontate, l'atteggiamento assunto nella realizzazione delle opere riflette la natura psicologica, introversa o estroversa, dell'artista, rendendo palese come gli strumenti impiegati possano, di volta in volta, perdere la loro neutralità e favorire maggiormente l'espressione creativa di un certo tipo di personalità rispetto all'altra.

Lo strumento che sembra più adatto al tipo di psicologia dell'estroverso, almeno fino all'atto dello scatto, è l'apparecchio fotografico (che entrambi i tipi psicologici scelgono di impiegare con la stessa frequenza).

Per l'artista introverso, infatti, creare significa rea-

lizzare un'opera attraverso un percorso interiore fatto di contaminazioni istintuali, unite alla ricerca di senso e di sintesi formali, che gli permettano l'individuazione del sé, e la dilatazione della sua coscienza; si tratta di un percorso che, nel tempo, determinerà in lui un cambio di livello: il passaggio dal piano sensoriale/razionale a quello della percezione e della comprensione dell'intimo legame che unisce il particolare al generale ed il materiale allo spirituale; questo scarto lo porterà a comprendere il senso delle relazioni, la continuità esistente tra il dentro e il fuori, il valore simbolico, assunto dall'azione dell'uomo, nell'interazione dei diversi livelli di coscienza.

Anche all'artista estroverso è concessa quest'opportunità di crescita, a patto, però, che riesca a contenere la sua naturale propensione a identificarsi con l'oggetto, fino a perdere la percezione della propria soggettività e autonomia critica, che devono, invece, regolare il suo sentire, e consentirgli la percezione delle varie componenti in gioco.

Resta, comunque, il fatto che l'atteggiamento dell'artista estroverso è connotato dalla sua propensione a proiettarsi su ciò che lo circonda, e ad adottarne usi, costumi e culture, come Zelig, il protagonista del fortunato film di Woody Allen, capace delle più camaleontiche trasformazioni al fine di condividere con l'ambiente, e con chi lo abita, il cromatismo esteriore, l'essenza umorale e l'intima natura.

In questo modo le opere degli artisti estroversi

assumono quel carattere di adesione alla realtà quotidiana, di “fuori all’aperto”, di leggerezza e molteplicità che solo questo tipo d’artista è in grado di esprimere.

Sia per l’artista introverso che per quello estroverso, produrre arte significa, comunque, incontrare qualcosa e trasformarlo in altro: in un “qualcosa d’altro” che da quell’incontro deriva, e ad altri incontri è diretto; qualcosa che sta alle parole, a ciò che si è visto, sentito, capito, gradito o temuto, oppure a quant’altro ogni incontro possa dare.

L’artista che predilige l’apparecchio fotografico come mezzo d’espressione, spesso non si rende conto che quella sua scelta, per quanto concerne la tecnica d’uso, comporta l’assunzione di un atteggiamento psicologico da estroverso, in quanto l’incontro avverrà solo con ciò che vedrà attraverso il mirino. Quel riquadro diverrà la misura dell’incontro: da lì scaturiranno la sorpresa, l’emozione, l’appagamento e la “visione del sogno” dovuta allo svelamento interiore del soggetto, conseguente ad un’adesione partecipata all’oggetto.

Ciò che il fotografo scorge attraverso il mirino non è sempre decontestualizzabile: spesso ciò che sta intorno all’inquadratura s’impone, con la sua pluralità e moltitudine, impedendo all’artista fotografo di attuare quel processo che separa l’apollineo dal dionisiaco, l’immagine prescelta da tutto ciò che le sta intorno. Ma anche quando la foto, una volta inquadrata, non viene scattata il contatto stabilito tra il dentro e il fuori

lascia, nell’individuo, delle tracce profonde, seppure possa venire a mancare la testimonianza concreta dell’atto consumato: ciò che egli ha visto attraverso il mirino, seppure non fissato sulla pellicola, lascia nella sua memoria una traccia emotiva che trasforma il particolare di quel luogo, in quel momento, in una “immagine del ricordo”, ad esclusivo uso dell’artista/fotografo che non ha saputo, voluto o potuto, scattare quella foto, per condividere, poi, quel momento, e quei luoghi, con altri.

In questi casi, per l’autore, le foto non realizzate divengono dei piccoli eventi emotivi disseminati nel paesaggio, invisibili agli altri, perché perfettamente mimetizzati nell’ambiente, come la Pantera Rosa dei cartoons.

Cogliere un’inquadratura dalla realtà, e trasformarla in immagine tramite un passaggio fotografico, può significare che si adotta un atteggiamento estroverso, ma ciò non significa possedere una natura psicologica di tale tipo: la vera natura di chi fotografa si esprime attraverso dinamiche che portano ad interagire, prima, con l’immagine da inquadrare, e poi con quella stampata.

I riferimenti formali che esse contengono, seppure tratti dalla realtà, e quindi, per convenzione, definiti naturali, di fatto, data l’infinita quantità di “cultura” assimilata da ogni individuo, stabiliscono con essa una relazione che supera sia il fatto formale, sia il riferimento casuale.

All'atto della scelta dell'inquadratura si esprime una memoria, un istinto all'evocazione che svela il bisogno inconscio di contaminazioni.

Ogni fotogramma scattato nel presente contiene un frammento di passato decontestualizzato, una memoria che si attualizza attraverso l'individuazione di frammenti mnemonici ed emotivi, che si depositano su ciò che incontrano, facendo scattare quel riconoscimento che ha permesso a Duchamp, ad inizio secolo, di affermare che all'artista basta riconoscere qualcosa all'esterno per produrre opere d'arte, senza dover intervenire ed operare trasformazioni, ben sapendo che quel riconoscimento dell'esterno trova una giustificazione profonda nel corrispettivo interno dell'autore.

Proprio in questa interazione tra il dentro e il fuori, il presente e il passato, l'incontro emotivo e le essenze della memoria si incrociano i percorsi di artisti che partono da problematiche anche molto lontane, e si annulla la differenza della tipologia psicologica di chi opera con il mezzo fotografico.

Nell'uso di questo strumento, però, all'atteggiamento psicologico dell'approccio subentra la vera natura psicologica dell'individuo, la quale, seppure condizionata, non rinuncia ad esprimersi mantenendo le sue differenze di fondo, e affermando quelle caratteristiche che sono alla base della molteplicità formale e sostanziale della produzione artistica.

Naturalmente la scelta di mezzi fotografici analogici o digitali comporta, almeno sul piano psicologico,

differenze sostanziali: nel primo caso l'operatore/soggetto entra in relazione diretta all'oggetto attraverso il mirino della macchina fotografica, e ciò avviene in termini emozionali; infatti, attraverso quel pertugio, oltre alla vista, senso della ragione per eccellenza, anche la percezione degli altri sensi confluisce nella foto, determinando, in quell'attimo, "l'oggettivazione dello spirito", cioè la possibilità che l'individuo ha di realizzare, attraverso uno strumento tecnologico adeguato, qualcosa che sia rappresentativo di lui e dell'oggetto esterno a lui.

Naturalmente questo avviene perché quell'incontro è diretto, emozionale, e dunque in grado di determinare nuove impressioni emotive.

Questa memoria sentimentale, che ci lega all'oggetto, non si interrompe neanche in camera oscura: prima, attraverso il trattamento del negativo e, poi nella stampa, si è indotti a ricercare quel tipo di effetti che meglio ci permettono di ricostruire, in quell'immagine, l'essenza dell'emozione vissuta, dell'evento irripetibile, di qualcosa che, oramai, appartiene alla memoria individuale di chi ha scattato quelle foto.

Nella macchina fotografica analogica la visione dell'immagine inquadrata mantiene le proporzioni e i colori che gli oggetti hanno nella realtà (seppure in rapporto al formato di ripresa, all'ottica impiegata, ed alla distanza dal soggetto), la percezione è diretta e, nonostante il diaframma rappresentato dal mirino, chi opera con quello strumento non avverte alcun tipo di sepa-

razione dall'oggetto.

Con la macchina digitale non avviene la stessa cosa: infatti l'immagine ripresa è visibile all'interno del visore, ma è circondata dalla simultanea percezione del mondo reale, non mediato dal mezzo artificiale; così l'immagine inquadrata viene decontestualizzata dalla trasformazione tecnologica, che converte il dato reale in simulacro di realtà.

Questo passaggio tecnologico impone all'individuo la separazione dall'oggetto, e la presa di coscienza della separazione stessa, che inibisce l'insorgere dello stato emozionale conseguente all'incontro sensoriale con l'ambiente, e lo sostituisce con una sorta di raffreddamento, in grado di esaltare il "vedere" a discapito del "sentire", determinando una distanza dal mondo che rende più soli e mentali.

Se all'atto della ripresa l'emozione del sentito non si è associata all'immagine visiva, e non ha indicato con chiarezza gli elementi che la connotano, la ricerca delle componenti che potrebbero definire l'aspetto dell'immagine diventa più vaga, e sposta il riferimento emotivo più indietro nel tempo, fino a perdere il contatto con l'attimo dello scatto per inseguire essenze evocate da quel tipo d'immagine, appartenenti ad altri tempi e ad altri luoghi: si ha, così, la produzione di infinite varianti, prive, però, di quell'intensità emotiva capace di contaminare un'immagine con la pregnanza propria degli eventi in presa diretta.

In questo caso l'immagine digitale diviene emble-

maticamente rappresentativa dell'impoverimento emotivo dell'uomo, dovuto al distacco dall'ambiente e alla coscienza della separazione che, se da una parte ci sottrae all'incoscienza e ai deliri di onnipotenza, dall'altra ci schiaccia sotto il peso della consapevolezza di operare entro il limite della nostra condizione umana a termine.

## OLTRE I LIMITI DELLA NORMALITÀ

Un individuo, capace di regolare i suoi comportamenti secondo le norme sociali, anche se mediocre in tutto è da considerarsi normale e maturo, mentre, magari, un altro, più dotato intellettualmente, ma propenso ad un comportamento insolito in rapporto alla norma, perché si atteggia conseguentemente a ciò che capisce, sente ed elabora in autonomia, genera sospetti ed è tacciato di stranezza e di immaturità.

La maturità, dunque, è intesa come una sorta di normalità, o meglio di normalizzazione complessiva dell'individuo: nulla di eccellente, nel bene e nel male, magari mediocrità, ma sempre nel rispetto delle regole.

A volte, però, proprio attraverso questi elementi, si esprimono insolite forme di genialità: vivere le relazioni in uno stato di calma, ponderazione e armonia spesso significa possedere doti non comuni di individuazione e di comprensione delle tante componenti che, di volta in volta, entrano in circolo; in pratica, significa

possedere, come dote naturale, la capacità di cogliere sinteticamente, e con discernimento, ciò che veramente conta, senza vivere stati d'animo inutilmente emotivi.

Il parametro di valutazione della maturità, dunque, è dato dalla capacità di rapportarsi alle persone e alle cose con senso della responsabilità, del dovere, del rispetto delle cose proprie e degli altri e così via, come se questo fosse tutto quello che serve per misurare la reale maturità di un essere pensante.

Ci sono persone in grado di raggiungere altezze vertiginose nei loro settori, altezze inimmaginabili per i più, che le rendono sole nella comprensione di dati non comunicabili per mancanza d'interlocutori; questi individui, unici per capacità d'astrazione, di elaborazione e di creatività, potrebbero, però, non essere giudicati abbastanza normali da poter essere considerati maturi.

Un individuo fuori della norma, esagerato per eccesso di sensibilità, intelligenza o altro, proprio per queste sue caratteristiche straordinarie e rare potrebbe essere vissuto dagli altri come un individuo con un potenziale di devianza non inferiore a quello espresso da una persona "inquieta", e per questo incapace di normalità.

La differenza (e in questo caso non "diversità"), che scarta dalla normalità per eccesso di doti, isola e rende visibili, e poiché ciò che è visibile esce dalla neutralità della norma, ingenera sospetti, timori, e il bisogno di esercitare il controllo come tutela, per neutralizzare le potenziali differenze e l'eccesso di ciò che, mediamente, non si possiede come dote naturale.

Maturità e normalità comportano la mancanza di elementi devianti, elementi che, invece, sono presenti dove c'è una mancata comunicazione, perché, paradossalmente, la comunicazione non è impedita solo dalla mancanza o dall'eccesso di cultura, ma anche dalla mancanza o dall'eccesso di consapevolezza e di comprensione, o dalla presenza di doti particolari e fuori della norma.

La normale maturità crea i presupposti per la comunicazione e per il senso di integrazione, e ciò può significare che la condizione fondamentale, per rientrare in questa categoria, potrebbe consistere nel non scartare troppo dalla linea mediana che separa l'alto e il basso.

Mantenere la via del centro significa non prendere mai il largo, non spingersi mai né troppo in alto, per non impazzire, né troppo in basso, per non morire.

Navigare costantemente sotto costa, o nuotare a pelo d'acqua, è certamente più tranquillizzante: non si incontrano burrasche, non si vivono naufragi e neppure derive, cose, invece, possibili nella navigazione d'altura, e neppure si corre il rischio di incappare negli incidenti che capitano a chi si immerge per scoprire la vita e le bellezze dei fondali esotici.

Certo la maturità, espressa dalla normalità, offre serenità e compagnia, garantisce un senso di partecipazione collettiva alla vita che rassicura, ma anche questo, come sempre accade, pone dei limiti all'essere: se la normalità garantisce la quiete, ciò che verrà a mancare agli individui di questo tipo sarà la vertigine del-

l'estrema altezza, o dell'estrema vicinanza tra sé e le cose, la prima stabilita attraverso la visione e la comprensione, mentre l'altra tramite la sensorialità e il coinvolgimento emotivo.

Le traversate prevedono il distacco dalla riva d'origine: solo quando non è più possibile vedere ciò che si è lasciato, ed ancora non si scorge quello a cui stiamo andando incontro, ci è dato capire quello che non è contemplato nei concetti di maturità e normalità.

Non c'è normalità nel separarsi dalle cose che ci danno un apparente benessere, e neppure maturità nell'intraprendere un viaggio senza una meta sicura, attraverso un territorio insidioso, di cui non si conoscono neppure le strade da percorrere, ma se tutti dovessero rimanere nella norma e nella presunta maturità, allora cosa resterebbe da dire ai grandi solitari, a tutti quei geni che, per mancanza d'interlocutori o di compagni di viaggio, hanno vissuto nell'eccesso e nell'incomunicabilità, restando soli di fronte alla visione del loro luminoso sogno? Maturità e normalità prevedono integrazione ed equilibrio; immaturità e squilibrio, spesso, comportano l'acquisizione di una maggiore coscienza, e questa, contrariamente al sapere, non unisce gli uni agli altri, ma separa, perché non la si può trasmettere, e quindi obbliga chi si trova a farne esperienza ad una profondità, o ad una altezza, non comuni alla normalità, e a chi in essa vive la propria maturità.

## GLI ABITATORI DEL "TRA"

Quando si diviene “abitatori del tra”, nome per definire la “terra di nessuno” oltre la linea di confine tra un sistema organizzato e l’altro, si è anche in grado di capire che, nel tempo trascorso alla ricerca delle ragioni del proprio malessere esistenziale, ha preso forma il nostro modo di rapportarci al reale, di conoscere gli altri, di cogliere il senso delle relazioni, e di capire come e perché, nei gruppi, da una generazione all’altra, si stabiliscano e si trasmettano certi valori culturali, morali ed etici che sono tipici di quel luogo, così come lo sono i prodotti della terra e i modi per trasformarli in piatti prelibati.

L’abitatore del tra si rapporta a questo con curiosità, con la voglia di capire, di sapere, di approfondire le ragioni di certi perché, e con la certezza che apprenderà, contrariamente a quelli che in quei luoghi sono cresciuti, e ne hanno assimilato la cultura con il latte materno, in modo acritico, pieno di pregiudizi, di preconcetti

funzionali solo al mantenimento di quella struttura socio-culturale, al consolidamento di un sistema che riconosce ad ognuno una identità individuale, ma che, contemporaneamente, gliene assegna anche una collettiva, confermandolo quotidianamente in un ruolo soggetto a poche varianti, perché, come avviene in famiglia, il gruppo, seppure con una rete a maglie più larghe, mantiene il proprio equilibrio fissando ciascuno al suo ruolo nell’identità collettiva.

È improbabile che il calzolaio del paese possa concedersi comportamenti o pensieri che non siano consoni al mestiere che svolge ed al suo ruolo sociale.

Una volta il ricco fornaio di un paese di provincia sponsorizzò una mostra d’arte: all’inaugurazione, disgraziatamente, non si era accorto di avere la giacca leggermente sporca di bianco su una spalla (forse aveva strisciato inavvertitamente contro la parete); qualcuno, vicino a lui, volendo interpretare quella leggera sbiancatura come una traccia di farina, indicò il fornaio ad un amico e, con un sorriso ironico e parecchia cattiveria, gli disse che per quell’uomo essere lì, quella sera, rappresentava, più che una vera cultura, una “infarinatura”; voleva rimarcare, con questo, la differenza tra il proprio ruolo d’intellettuale e quello del fornaio, perché in qualche modo si sentiva minacciato dalla sua ricchezza e infastidito dalla sua presenza, così sentiva il bisogno di ricondurlo al suo ruolo sociale, al suo mestiere, ed a quella che, dal suo punto di vista, doveva essere la sua cultura.

Agli abitanti del tra (esterni ad ogni cultura locale e pregiudiziale) non può accadere una cosa del genere, o meglio, dato che sono ormai sradicati e apolidi, non può più accadere con quelle motivazioni, probabilmente inconsce, ma, certamente, vincolate ad un dato luogo e ad una data mentalità di gruppo; ogni membro della comunità è come un abitatore della foresta che non abbia mai visto la città: non sa che possa esistere un mondo senza alberi. Così è anche chi non ha mai operato quel distacco che avrebbe potuto renderlo realmente capace di rapportarsi all'altro da sé senza preclusioni aprioristiche, senza quell'armatura culturale inconscia che lo priva della sensibilità necessaria a cogliere le differenze, i passaggi delicati e fragili che ricordano le sfumature e uniscono il senso di una relazione all'altro.

L'appartenere al gruppo rende più sicuri, ma anche più ottusi, più rigidi nelle proprie certezze e nei propri ruoli, tanto da non poter mutare neppure il proprio modo di pensare e, quindi, di essere.

Un noto scrittore, in passato, ha invitato i giovani a provare a scrivere in luoghi diversi da quelli abituali, affinché il loro punto di vista cambiasse con l'orientamento geografico, e si potessero definire, per loro, nuove relazioni, nuovi equilibri, determinati da nuove condizioni ambientali: egli sosteneva che questo, certamente, avrebbe prodotto in loro un diverso modo di scrivere, di percepire la realtà e di descriverla. In pratica, lo scrittore induceva i suoi lettori/scrittori ad abi-

tuarsi a leggere il mondo da altri punti di vista, per imparare a vedere, scrivere e descrivere l'inconsueto, quello che per loro, abitanti di un luogo mentale, poteva rappresentare l'improbabile, il minaccioso, l'avventuroso, o quell'altro da sé carico di incognite, di pericoli e di fascino.

L'abitante del tra, attraverso la pratica del guardare dall'esterno ciò che accade dentro, raggiunge una consapevolezza di sé che gli permette di individuare le cause che producono le emorragie sentimentali, quelle che impediscono alla ragione di cogliere il contenuto di un evento traumatico, e di dare un senso all'emozione provata.

La stessa modalità seguita per individuare il senso che sta alla base di ogni emozione, vissuta in relazione a qualcuno o a qualcosa, ora può guidarlo nell'incontro e nella comprensione del senso delle nuove relazioni, nell'interazione con altre culture, con altri sistemi o, più semplicemente, con altre persone.

Gli abitanti del tra, all'inizio, vivono un profondo senso di solitudine e di distacco dagli altri e dal mondo, ma poi imparano che tutte le strade passano per il tra, e che loro, essendo nomadi, possono percorrerle tutte, per incontrare chi vogliono.

## LA LINEA DI DEMARCAZIONE

Ci sono persone, e quindi anche artisti, che, per uno strano gioco del destino, vivono in bilico tra il dentro e il fuori; esse vivono la sospensione come l'unico modo possibile per essere contemporaneamente partecipi di entrambe le dimensioni: l'esterno per sentire l'interno, e l'interno per vedere l'esterno, in una condizione di costante instabilità emotiva e psicologica, come se, ogni volta, non volessero tradire una parte del loro essere.

Questo continuo oscillare impedisce loro ogni possibilità di scelta duratura, e ogni certezza legata al presente, certezza che, invece, riconoscono solo a ciò che hanno già vissuto, lasciando quello che incontrano, attimo dopo attimo, all'instabilità del loro essere.

Non hanno sicurezze per il futuro, non riconoscono valore a ciò che vivono, e si esprimono nel dubbio, nell'instabilità, nel precipitare all'interno della propria natura psicologica, o nel partecipare, con bramosia viva, delle cose del mondo, per viverne la bellezza cro-

matica e cogliere il senso che attraversa il presente, sospendendo le cose in un tempo senza tempo, non importa se presente, passato o futuro.

Queste persone possono vivere, alternativamente, o l'infinita lontananza della visione d'insieme, che è opposta a quella dei particolari, o anche l'estrema vicinanza sensoriale della materia.

Gli artisti con queste caratteristiche, registrano la loro continua condizione "di passaggio" affrontando problematiche che rappresentano questo restare in bilico tra il dentro e il fuori, caratterizzato non solo da particolari, ma da essenze generali, come se quei frammenti non dovessero esprimere il tempo presente, ma il presente di tutti i tempi, in una sorta di classicità che sospende ed annulla tutti i segni superflui, non appartenenti alla struttura immutabile dell'uomo; si pensi, tra gli altri, a Piero della Francesca, a Cézanne o a Morandi: nelle loro opere ogni cosa è così vicina, quasi da poter essere toccata con la mano del sentimento, ma anche così lontana da abbracciare l'intera umanità, nel suo divenire millenario.

In questo stato di assoluta partecipazione sentimentale, unita alla capacità di rendere l'essenza spirituale di milioni di vissuti individuali, si manifesta la capacità di restare in equilibrio tra il dentro e il fuori, tra il dominio delle pulsioni dell'istinto e la visionarietà dei veggenti, tra il vedere rappresentato in ogni particolare il generale, e il percepire, nel flusso sentimentale generale, ogni distinta partecipazione individuale.

Questi individui/artisti divengono i rappresentanti dell'essere "complessivo", dell'uno e tutti, insieme, attraverso una forma d'arte che assume connotazioni classiche, ma mantiene inalterato il valore sentimentale della prima rappresentazione, dell'epifania, dell'evento unico e irripetibile, pur nella reiterazione del loro fare arte.

Il medium di questo stato di grazia è rappresentato dall'instabilità emotiva, dovuta alla perdita temporanea di ogni sicurezza, alternata a momenti di certezze assolute, di impossibilità ad essere e a fare altro, come se in quel fare e in quell'essere dovesse prendere forma tutto "il tempo dell'uomo", cosa che, in effetti, avviene nell'opera dei più grandi.

Da una parte l'acuirsi del "sentire" e del "vedere" dilata i margini della percezione fino ad ampiezze non più registrabili dai sensi, mentre, dall'altra definisce la linea mediana, capace di rappresentare il vero centro dei due estremi, centro che, per sua natura, non deve contenere alcuna connotazione diversa dal perfetto equilibrio tra il dentro e il fuori, tra il sentimento e la ragione, tra il presente temporale e l'infinito senza tempo.

A questo si deve la classicità, il respiro eterno dell'opera degli artisti più grandi, che contiene l'esasperata percezione del presente, ma anche la lucida visionarietà degli inquieti, capaci di collocarsi "fuori" da ogni particolare, per trovare il punto di vista privilegiato da cui assistere al manifestarsi del disegno generale.

Nel transito da uno stato all'altro, dall'interno all'esterno, dalla ragione alla sensorialità, essi incontrano il contatto con la vita, e in quell'attimo di sospensione attraversano la linea di separazione tra una dimensione e le altre, e solo in quel momento colgono la "visone del sogno": la rappresentazione dell'assoluto equilibrio tra le parti, la forma dell'eternità dell'attimo, prima che gli elementi che la compongono precipitino, di nuovo, nello stato di transizione che li porterà a formare un altro sogno, alla cui visione sarà possibile assistere solo nel prossimo momento magico, quello della successiva sospensione.

Alcuni formidabili artisti, come quelli sopra indicati, hanno espresso questa caratteristica in tempi ed in ambiti culturali diversi, con opere che sono divenute esempi e modelli di classicità: in esse non vi è nulla di formale, di voluto solo dalla ragione, perché non c'è niente che sia stato imposto da uno stile definito a priori, con regole fisse, che connotino l'opera con la rigidità della morte, dato che la privano della sensorialità necessaria a esprimere la vita.

La classicità di questi artisti partecipa del pieno e del vuoto, della staticità e del silenzio, senza perdere la vita, e rappresenta l'eternità dell'attimo.

Il silenzio della quiete assoluta è fissato nelle loro opere attraverso i sensi: il sentimento e la ragione ne sono i magici recettori, veicoli e trasmettitori di una pace e di un silenzio infiniti, rappresentazione dell'incontro delle varie "nature" dell'uomo, nel momento in

cui esse perdono definizione

Allora, e solo allora, questi artisti possono vedere, e rendere visibile nella loro opera, la forma della quiete, del sogno e dell'eternità, e sono in grado di rappresentarla nei tempi, nei luoghi, e con i modi e gli strumenti che sono loro propri.

## L'INTELLETTUALIZZAZIONE IN ARTE

Intellettualizzare, in senso spregiativo, significa “rendere complicato ciò che, al contrario, è semplice”, mentre in psicologia indica una “tendenza a sistemare in termini di formulazione teorica i propri conflitti nel tentativo di meglio padroneggiarli”.

Nell'ambito delle arti figurative spesso si incontrano artisti che scelgono l'astrazione e la concettualizzazione come condizione di base per la creazione delle loro opere, riuscendo a raggiungere livelli di autonomia e di innovazione formale di tutto rilievo.

Nell'azione artistica, che conduce dal semplice al complicato, entrano in circolo nuclei sentimentali bloccati che, in quella forma, trovano un mezzo per liberarsi, per divenire energia positiva ed entrare nel flusso vitale dell'individuo artista, rendendo visibile, seppure in forma criptata, il contenuto della sua motivazione inconscia.

Attraverso questa forma complicata prende visibi-

lità qualcosa di nascosto che, nella sua forma semplice, risulterebbe inammissibile e inaccettabile, per le implicazioni che contrastano con il mondo emotivo e affettivo dell'artista stesso.

Con la complicazione l'autore può produrre qualcosa che sia comprensibile attraverso l'interpretazione sua e degli altri, ma, nel contempo, può "coprire la sua nudità", e ciò gli lascia un margine di sicurezza tale da permettergli di affrontare un aspetto della sua personalità impossibile da fronteggiare in altri modi.

Qualcosa di simile accade quando ci si rivolge ad una cartomante o ad una veggente: lei utilizza un numero limitato di elementi significanti, come i Tarocchi o altri mezzi di divinazione, e interpreta i segni che le carte, la mano o quant'altro, contengono; li mette in relazione tra loro sino a trarne, interpretandoli, una indicazione/predizione che non è altro che lo svelamento di un suo progetto inconscio. Naturalmente, delle cose dette dalla veggente, solo quelle in grado di svelare anche il progetto inconscio dell'interessato verranno prese in seria considerazione, mentre le altre, non incontrando un riscontro emotivo, verranno presto dimenticate da lui.

In questi successivi passaggi interpretativi, palesemente complicati, affiora lentamente la semplicità del problema d'origine, problema che, per essere accettato nel suo contenuto, ha bisogno di arrivare per gradi, trasfigurandosi e diluendo nel tempo il suo farsi palese, per rendersi comprensibile a piccole quantità, quasi in

dosi omeopatiche, assimilabili senza traumi dal soggetto.

L'atteggiamento che porta alcuni artisti ad esprimersi intellettualizzando, oltre a svolgere una funzione terapeutica, diviene anche una delle loro componenti di fondo, per quanto concerne la definizione della forma dell'opera creata, in quanto quel contenuto può essere veicolato secondo modalità funzionali alla comprensione da parte dell'autore, dei suoi critici e dei suoi fruitori: l'opera, per rendersi interpretabile, deve contenere elementi concettuali comuni a quel tipo di ambiente e di cultura.

È impensabile immaginare che qualsiasi artista di una metropoli continuerebbe a realizzare le stesse opere se venisse indotto a lavorare in un ambiente del tutto diverso, sia per la quantità di abitanti, sia per la natura e la cultura: l'impossibilità di essere visto, e capito, nella sua forma abituale lo porterebbe rapidamente a mutare produzione, e questo, evidentemente, perché restando così non avrebbe più la possibilità di svelarsi agli altri e di coinvolgerli nel suo problema: egli li invita a semplificare la sua complicazione attraverso interpretazioni che possa riconoscere come sue, affinché la contaminazione tra ragione e sentimento, che sta alla base delle motivazioni di quell'opera, perda la sua opacità, e divenga solare come tutte le cose capite.

Per un artista, questo processo di svelamento individuale e collettivo viene spesso compromesso dai bisogni del mercato: questo ha la necessità di fissare nel

tempo una forma d'arte accettata, e quindi di successo, ma così priva l'artista della possibilità di esprimersi attraverso le complicazioni funzionali alla liberazione del suo magma emotivo, attraverso le sue elaborate strategie di svelamento individuale (e, ripeto, anche collettivo), obbligandolo alla produzione di infinite varianti della stessa forma, oramai privata del problema, e quindi senza più vita.

Creare intellettualizzando presuppone la voglia di dirsi, di scoprirsi, di entrare in relazione ad altri, di cercare e trovare risposte: a volte ciò avviene in forma ossessiva, seguendo impulsi che inducono a pensare e a ricercare risposte liberatorie che non vengono, o che non sono risolutive; solitamente, non lo sono neanche le opere realizzate, o meglio: lo sono solo per un po', ma poi, come per la fame (e Duchamp diceva, anche per il sesso), la necessità si rigenera e si accumula nuovamente, così il bisogno di "buttarsi fuori", anche con mezzi che inducono all'astrazione ed alla concettualizzazione, si ripropone; questo proprio perché le cause profonde non sono immediatamente e interamente comprensibili, e perché coinvolgono altri nella lettura/fruizione, e dalle loro letture trattengono ciò che serve per continuare a ricercare, senza girare in tondo, ma aggiungendo, come sempre avviene, un'altra piccola consapevolezza, un altro piccolo tassello al mosaico dell'immagine da svelare e comprendere.

L'intellettualizzazione, nel caso del creativo, diviene un mezzo per rapportarsi al proprio interno ed al pro-

prio esterno con strumenti che non sono puramente mentali, cioè frutto di limpidi ragionamenti, lineari e privi di contraddizioni, ma sono contaminati dal sentimento, attraversati da cortocircuiti capaci di generare abbaglianti fiammate che, dilatando la partecipazione umorale, allungano, ma anche illuminano, il percorso della comprensione, fino a renderlo collettivamente visibile e sentimentamente partecipato.

Questo discorso vale per l'artista affermato che operi attraverso l'intellettualizzazione, e sia in grado di esporre con successo il suo problema, facendo di ciò che realizza un'opera di valore, capace di attivare una condizione di dialogo, di interscambio e di integrazione: un'opera che spesso trasforma quel suo problema personale nella rappresentazione di un sentimento collettivo, di una dimensione generalizzata che, seppure si mantenga sempre sulla superficie delle cose, esprime un disagio umano e sociale, legato a un dato tempo, a un dato luogo e a un dato sistema.

Tutto questo, benché non lo sollevi completamente dal suo problema, lo aiuta a non smarrirsi in una deriva infinita, in una ricerca ossessiva di strumenti, mentali e non, per affrontare l'argomento che gli sta a cuore.

Invece, gli artisti che ancora non ce l'hanno fatta, devono cercare un colloquio, una lettura interpretativa della loro opera che inneschi questo processo, per poter entrare nel circolo dell'interpretazione collettiva, ed affrontare il problema da dentro il sistema, anziché

venirne respinti, a causa della visibilità imbarazzante che il loro operare problematico acquista; spesso in questa fase il loro lavoro, invece di acquisire un valore di scambio, ne acquista uno negativo e delegittimante: perché la loro opera, senza l'aura sacrale della rappresentatività profetica riconosciuta agli artisti di successo, viene giudicata ermetica e stravagante, come le carte degli Arcani Maggiori da parte di chi non ne conosce il significato simbolico.

Allora il percorso dell'artista diviene una traversata in solitario: si carica della pesantezza dell'espiazione karmica, mentre la necessaria, insistente ricerca del colloquio diviene, paradossalmente, proprio l'elemento emarginante che impedisce l'accesso a quel sistema culturale, incapace di leggersi e di riconoscersi in quella "complicazione artistica", giudicata eccessiva e, quindi, rappresentativa solo dell'autore.

Questo stato di cose pone l'artista in una condizione di visibilità emarginante, e ne fa l'emblema dell'insuccesso, spostando dall'opera a lui stesso la rappresentatività del disagio: infatti, quando è un'opera d'arte riconosciuta a esprimere un malessere, tutti tendono a riconoscersi in esso, perché questo, in ogni caso, appartiene alla "cultura alta"; invece quando il disagio è rappresentato da un artista fallito, allora la presa di distanza è automatica: perché si vuole evitare accuratamente ogni remota possibilità di trovarsi a condividere il contenuto della sua opera, per non rischiare di identificarsi con lui, e di doversi ritenere dei falliti, dato che,

citando ancora Duchamp, "Sono sempre gli altri a morire".

Nei casi migliori saranno luoghi e tempi diversi a sciogliere l'arcano di quel portato artistico, attribuendogli il valore che merita, ma in altri casi, invece, quel tentativo di svelare la partecipazione sentita di un problema personale, in ambito collettivo e culturale, precipita su se stesso, e determina un circolo vizioso che porta il soggetto all'involuzione, e a perdersi nel mare cupo e infinito dell'emarginazione e dell'anonimato.

## L'ANGURIA DI MORENI

Mattia Moreni, grande esponente del “Naturalismo astratto”, aveva avuto per anni il suo studio di pittore nei locali del vecchio “Mulin Rouge” a Parigi, ma ormai da tempo risiedeva in Romagna; una sera, dopo l’inaugurazione di una sua mostra, raccontava agli artisti e ai critici d’arte, seduti alla sua tavola, di aver sentito raccontare da un anziano bracciante romagnolo che, nel tempo in cui le angurie sono mature e pronte per la raccolta, nelle giornate di gran sole, quando il loro interno è caldo, morbido e profumato, tra gli uomini di campagna, in discreta solitudine, c’era l’abitudine di praticare un “tassello” a quei gustosi frutti, per poi penetrarli come fossero un sesso femminile; da tale conoscenza, era conseguita, per lui, la fase pittorica in cui rappresentava, in imminente primo piano, “strepitosi” sessi femminili, vagamente contenuti in una forma a fetta d’anguria, oppure intitolati col nome del frutto in questione.

Uno di quei commensali, critico d’arte romagnolo e profondo conoscitore della storia bracciantile della regione, reagì avanzando il sospetto che una tale dichiarazione, forse, poteva essere stata rilasciata da un fattore, non certo da un bracciante, che non aveva altro da difendere che la sua dignità di uomo, mentre il fattore, abituato a compiacere il padrone della terra, sarebbe stato capace di avallare qualsiasi storia, pur di accontentare l’interlocutore. Questi, infatti, per convenzione, svolgeva la funzione di raccordo tra il proprietario, quello che la terra la possedeva, ed i braccianti, quelli che la terra la lavoravano, e si trovava, quindi, in una posizione di equidistanza tra due realtà non direttamente comunicanti tra loro, e dalle quali traeva il suo tornaconto; per questo il critico lo riteneva capace, se non di dichiarare, almeno di lasciar credere una tale cosa, forse anche vera, ma di certo mai confessabile da un bracciante, che dal faticoso lavoro della terra traeva la sua dignitosa identità.

Da recenti studi, sembra che gli individui che non abbiano ancora portato a termine il processo di separazione dall’origine, e quindi neanche quello di individuazione, solitamente incontrino maggiori difficoltà ad apprendere le lingue straniere, e a stabilire relazioni di scambio con persone di culture e luoghi diversi dai loro, che prevedono il riconoscimento dell’altro nella differenza del modo di essere, di dire e di fare, nell’ascolto, nella conoscenza e nella comprensione: capacità necessarie all’individuo per viverci nel movimento.

Alla luce di questo dato l'episodio precedente può anche essere letto come esempio d'incomunicabilità tra classi sociali nettamente distinte, tra culture estranee che parlano solo la propria lingua d'origine: troppo alta l'una, e troppo bassa l'altra. Il fattore è quello che conosce entrambe le lingue, e sta in mezzo, nel luogo del "tra", a fare da cerniera di collegamento tra il basso e l'alto.

Chi conosceva solo la lingua del "comando con distacco", era abituato a relativizzare il portato dei sentimenti, e a riconoscere solo il valore individuale che gli derivava dal nome e dal patrimonio della sua famiglia, ed era assolutamente estraneo alla cultura della fatica e del lavoro, che apparteneva ad una classe sociale con la quale, per cultura, evitava il contatto diretto.

Chi svolgeva il duro lavoro nei campi, invece, si riconosceva nel gruppo, e spesso, da solo, aveva timore a rivendicare i suoi diritti, alzando lo sguardo da terra con difficoltà; ma proprio per l'immenso sforzo che gli costava vivere nella cultura della fatica onesta, espressa da quel tipo di lavoro, da quel tipo di vita, sviluppava un senso della dignità che mai sarebbe stato disposto a perdere per far contento qualcuno di cui non parlava la lingua, che non aveva i suoi stessi problemi e che non apparteneva al suo mondo.

Per ragioni diametralmente opposte, dunque, sia il padrone delle terre che il bracciante, parlavano solo la loro lingua d'origine: il primo perché rappresentava l'élite, e stava solo con i suoi pari, il secondo, invece,

perché dipendeva dai frutti di una terra che non era sua, e per questo era costretto a vivere ripiegato dalla fatica e dal silenzio, confortato solo dalla presenza costante e corale della sua gente.

Il fattore di lingue ne parlava tre: quella per servire, quella per comandare, e quella per essere se stesso, mentre si avvaleva delle altre due per fare i propri affari a danno degli altri.

Anche all'artista, come al fattore, è possibile mettere in comunicazione gli opposti, ma lui conosce un'unica lingua, compresa, però, sia dalla cultura bassa che da quella alta.

Mentre il fattore esprime e coltiva la cultura del distacco e dell'egoismo personale, dando forma ad una sorta di parassitismo violento e privo di rispetto per alcuno, all'artista, per privilegio convenzionale, è dato di evidenziare in forma artistica ciò che l'inconscio avverte a livello di impulso, affinché il godimento estetico favorisca il manifestarsi e l'incontrarsi "dell'alto e del basso" di ogni individuo.

Mattia Moreni, grande artista, ha preso lo spunto dall'immagine di un cartello che pubblicizzava i luoghi in cui, d'estate, si vendono le angurie a fette, poi, dopo aver sentito questa storia, o magari averla lui stesso inventata apposta, ha caricato quel segno di erotismo, enfatizzando il presunto atteggiamento dei braccianti; solo che, nel suo caso, il valore individuale, la sua dignità d'artista, non si gioca nascondendo i desideri o gli istinti, ma, al contrario, svelandoli, sublimandoli e

trasformando segni comuni in opere d'arte uniche, create attraverso contaminazioni che svelano l'intimità dell'individuo, liberando energie represses e assumendo, contemporaneamente, valenze intellettuali capaci d'incidere sulla cultura alta, tanto da coinvolgere anche quegli individui che, per origine e per cultura, ritengono che la classe inferiore sia l'emblema di ciò che censurano in se stessi: gli istinti e la passione.

## OLTRE IL LIMITE DELLA RAGIONE

Come diceva Duchamp: "Sono sempre gli altri a morire", ma la morte altrui, seppure ci ponga di fronte anche alla durata limitata della nostra esistenza, non riesce a darci la vera consapevolezza di cosa significhi vivere ed agire in un presente continuo, in un perenne transito dal passato al futuro, dal sentito al capito, dal materiale allo spirituale.

Negli atti infiniti che si susseguono nella vita di un uomo, questi aspetti entrano in circolo insieme, con il loro specifico portato, così il sentimento s'intreccia con la ragione, il presente con il passato e il materiale con lo spirituale, determinando cortocircuiti emotivi che rendono difficile comprendere il senso della vita, soprattutto se pensiamo che sia disgiunto dal rapporto sensoriale diretto con il presente.

Solo quando si esaurisce l'azione propulsiva che porta ogni individuo a viverci, per trovare la misura di sé, e a cercarsi nell'incontro con gli altri e con le cose

del mondo, nell'emozione e nell'avventura, si giunge a riflettere sul senso delle relazioni e su come esso dia forma al simbolico: aspetto che attraversa ogni momento del vivere collettivo, e congiunge il presente al passato e al futuro, rendendo dubbia ogni separazione tra il prima e il poi, e permettendo al sentimento di attraversare la ragione, portando l'uomo a sentirsi una parte del tutto.

In questo passaggio dal reale al simbolico il senso assunto dalle relazioni svela ciò che è celato dall'apparente oggettività del dato reale, e mostra come l'azione fluidificante del dubbio possa fondere le complementarità, rimettendo in discussione dati ritenuti assoluti e legittimando ipotesi prima rifiutate dalla ragione.

L'elaborazione del concetto di limite si inserisce a pieno titolo in questo processo: infatti ogni individuo tende a proiettarsi oltre il suo limite naturale ma, se non ha ancora elaborato questo dato, non può oltrepassare i confini della materialità, implicita nella dimensione sentimentale, per entrare a far parte di quella lunga catena umana che lo porterebbe oltre il suo limite temporale.

Rendere la ragione partecipe di questa dimensione sentimentale significa, dunque, collocarsi oltre il concetto di "limite individuale" ed entrare in quello di "infinito cosmico", diventando partecipi di un tutto unificante e privo di separazioni (e, quindi, di morte).

Elaborato il concetto di limite, all'uomo non rimane che vivere: superato il timore dell'ombra che nega,

accettato che il tempo cancelli le labili tracce materiali del suo vissuto, diviene consapevole che la memoria travalica il suo limite temporale, perché permane nell'energia emotiva e nel sentimento che ha messo in circolo nella sua vita, nella coscienza acquisita tramite l'elaborazione del dolore, insieme anche a tutto ciò che egli può avere prodotto di negativo; tutte queste tracce sono sentite come capaci di ritornare attive, se richiamate alla vita da un'energia dello stesso tipo, come insegnano tante discipline orientali.

Nella mente dell'uomo, tramite il sentimento, il concetto di unità entra in relazione a quelli di molteplicità e di continuità: un'esistenza acquista senso solo se posta in relazione a tante altre esistenze, e il limite, implicito nell'idea di unità, si perde, quando questa si fonde con l'idea di continuità e con quella di infinito, che la portano oltre la durata della materia, nel perdurare dell'essenza energetica del vissuto in una coscienza che non si perde.

Quando si giunge a questa consapevolezza, ogni azione umana partecipa, contemporaneamente, sia del particolare che del generale, sia dell'idea di morte che di quella di eternità, perché dà al presente il valore completo di una vita vissuta nei sensi, ma, insieme, capace di proiettarsi nella durata oltre il limite del presente stesso; si tratta di un valore assoluto, derivato dall'essenza di un vissuto che si è avvalso della ragione e del sentimento per definirsi, sia nel limite, sia nella continuità: in questa ottica ogni vita diviene una, senza falli-

menti o successi, senza esaltazioni o cadute.

Nel limite temporale, tutti concorrono alla continuità mettendo in circolo energia, sviluppando consapevolezza e bruciando karma, dando forma conclusa ad un frammento di valore assoluto, indipendentemente dalla durata, dalla qualità e dalla quantità delle prove affrontate.

Questo non significa affatto sottrarsi ad ogni principio regolamentare, ad ogni idea di valore e di senso da dare alla vita, ma vuole solo significare che ogni percorso prende la sua forma dagli altri, e che tutti, pur nelle contrapposizioni e nelle affinità, concorriamo, a pari merito, al divenire del tutto.

## IL NUOVO CONTESTO

Quando si scatta una foto, si sottrae un particolare ad un insieme complesso per trasformarlo in un tutto concluso in sé. Questo è la fotografia: si estrapola un frammento, lo si decontestualizza, e si ha, così, un soggetto fotografico completo; poi, se lo si ritiene opportuno, lo si espone in galleria, e in quel nuovo contesto esso diviene opera d'autore.

Questo mezzo offre l'opportunità di operare una selezione, che coglie frammenti di realtà e li porta altrove, trasformando il dato reale in culturale.

Lavorare su un particolare decontestualizzato, infatti, permette di intervenire sul nuovo insieme (quello che si viene a definire in galleria al momento dell'esposizione), così da ricostruire, falsificandole, le essenze del contesto originale, quelle perdute al momento del clic, e non solo.

In questo modo si può lavorare su quanto vi è di reale intorno alle fotografie esposte, e si può mettere in

relazione il prima (congelato dall'azione del mezzo fotografico) con il poi (rappresentato da tutto quanto è presente in galleria): si tratta di una relazione rizomatica che collega un luogo ad un altro, un tempo ad un altro, e un'emozione ad un'altra.

In questo gioco di rimandi e di significazioni la produzione di senso deriva da tutte le relazioni che si possono volutamente stabilire tra gli indizi reali, presenti in quel luogo, con i particolari delle immagini fotografiche esposte, nonché, naturalmente, dalla persistenza/assenza di quegli elementi che, si ipotizza, facessero parte del contesto originale, e che la selezione dell'immagine fotografica presentata ha sottratto alla vista di tutti, anche se, per ovvie ragioni, non ha potuto eliminarli dalla memoria di chi ha scattato la foto, e ha realizzato quella installazione.

I particolari presenti in galleria, per l'autore, acquistano senso in relazione al particolare assente, ed è in questo modo che l'essenza del luogo d'origine viene riportata in galleria sotto forma di presenza, la quale, però, per il fruitore sarà riscontrabile solo con quel tipo di connotazione, benché in essa, senza dubbio, permanga anche l'essenza mnemonica di quell'assenza, trasmessa dal sentimento dell'autore.

La relazione prescelta dall'artista potrebbe, apparentemente, non avere nulla in comune con la foto esposta, se non la vaga memoria del luogo dal quale egli l'ha estratta, ma in questo modo, partendo dalla sua memoria del contesto che conteneva l'immagine

selezionata, e poi portata altrove, l'artista si relaziona con un particolare del nuovo contesto presente in galleria, e così ribalta il meccanismo che aveva portato allo scatto fotografico: quello che lo aveva indotto a far proprio un particolare, quando aveva incontrato, nella realtà del quotidiano, qualcosa che gli svelava una sua memoria inconscia, densa di vissuto.

In un caso e nell'altro il presente incontra il passato, e la presenza si accoppia all'assenza, generando quel rimando di senso che cambia di segno ad ogni passaggio, caricandosi anche del potenziale vivo e presente delle emozioni dei fruitori.

In galleria la manipolazione di presenze da parte dell'autore è il mezzo per incontrare luoghi, tempi, e assenze del suo vissuto; ma contemporaneamente, nel gioco infinito dei rimandi, serve a trasformare quel luogo nel posto in cui anche altri, nell'assenza rappresentata dall'evocazione dei luoghi della memoria, potranno incontrare se stessi, nell'essenza di un tempo vissuto altrove.

## LA RIVISITAZIONE

Nell'ambito della fotografia si percorre una sequenza che prevede l'individuazione di un particolare, la sua selezione tramite lo scatto e, infine, la sua decontestualizzazione, quando l'immagine viene stampata sul supporto cartaceo, oppure appare nel visore dell'apparecchio o sul monitor del computer.

Il particolare modo di vedere e di sentire, nell'attimo dello scatto, quando si fissa sulla pellicola l'immagine inquadrata, costituisce un momento formativo per l'individuo fotografo, il mezzo per arricchire, in forma amplificata, la sua memoria emozionale.

Questo primo momento del fare fotografia si sviluppa su di un doppio binario: da una parte c'è l'incontro con il nuovo, il visto e vissuto per la prima volta; dall'altra, c'è il valore evocativo che quel tipo di immagine emotiva contiene: l'essenza di un vissuto altrove, in altri luoghi, in altri tempi, in un altro ambito culturale e sentimentale.

Questa doppia valenza permette l'accumulazione di sensazioni nuove, che fisseranno nella memoria, oltre al dato sensibile registrato, anche i valori culturali della vita che si sta attraversando in quel momento; inoltre, contemporaneamente, offre la possibilità di entrare in relazione al rimosso, tramite la funzione evocativa dell'immagine appena catturata, e di quella particolare emozione.

Riemergeranno, così, situazioni vissute, riattualizzando sensazioni che, una volta affiorate alla mente, incontreranno un nuovo contesto culturale, un nuovo ambiente, un nuovo sistema di relazioni cui rapportarsi e, forse, vi troveranno la possibilità catartica di uno sblocco emotivo.

A questa prima fase fotografica, può seguirne un'altra in cui c'è la necessità di ritornare ancora sulla stessa immagine, per effettuare sopralluoghi e cercare, tra i particolari che la compongono, gli elementi che fungano da chiave d'accesso al labirinto della memoria, da porta d'ingresso per il mondo oltre lo specchio, dove incontrare, in un tempo/non tempo, i colori delle emozioni già vissute, e liberarle dai fantasmi che ci toglievano energia.

Rivisitare il proprio "già visto" fotografico significa potersi concentrare sulle relazioni formali dell'immagine prescelta, significa selezionare particolari, ricercare dinamiche interne, segni significanti contenuti nell'immagine stessa; il fine è quello di isolare altre immagini prese da quella immagine, di decontestualizzare altri

particolari da un tutto che, a sua volta, era stato parte di un contesto più ampio, selezionato da un tutto naturale, per trasformarlo in elemento culturale attraverso la scelta di un preciso particolare.

Questo nuovo rapporto con il dato culturale (rappresentato dall'immagine fotografica), rende più facile la ricerca di un nuovo soggetto, tratto dall'immagine del soggetto originale; ma questo secondo passaggio sarà ricco di connotazioni formali più vicine ad un'idea di classicità, di quiete mentale, di minore coinvolgimento emotivo, infatti il contenuto naturale del soggetto, preso in considerazione, ha subito un "raddoppio culturale": ora la distanza dai sensi è raddoppiata e lo stato emozionale è raffreddato, perché sono assenti tutti gli elementi del contesto naturale cui il soggetto apparteneva, che ci aiutavano a collocarlo nella sua realtà.

La ricerca di nuovi segni da individuare, all'interno della prima immagine, avviene in un tempo e in un ambiente diversi da quelli naturali: cambiano gli odori del luogo originale, cambiano le luci, i suoni ecc. Questo sfasamento del luogo dei sensi costringe la mente a concentrarsi su di un soggetto che, adesso, è prevalentemente culturale, sebbene trattenga ancora, benché stemperate dalla distanza mentale, tracce di natura; ciò, porta l'artista ad avvalersi di strumenti altri da quelli adottati per il primo scatto: queste differenze, apparentemente irrilevanti, spostano la sua attenzione da un "luogo della mente" all'altro, inducendolo a

vedere qualcosa di diverso rispetto alla prima volta, perché adesso egli diviene anche spettatore di sé stesso, oltre che un raffreddato elaboratore d'immagini proprie: è come se, nell'effettuare quest'ultimo intervento, gli fosse possibile vedere dall'esterno anche il suo stesso portato emotivo, fissato insieme all'immagine del primo scatto.

Con questo secondo intervento l'artista fotografo entra in relazione al suo "guardarsi guardare", obbligando se stesso a vedersi, attraverso il guardare il proprio già visto. Non si tratta di rifotografare il già fotografato, ma di cercare, nelle immagini già realizzate, la porta d'accesso che apre sulla classicità contenuta in ciò che si è già incontrato.

Naturalmente non tutte le immagini si prestano ad una rivisitazione: ce ne sono certe in cui l'ingresso è impossibile. In questi casi l'immagine è già assoluta: ogni elemento che la compone partecipa delle relazioni tra i particolari e, se si tentasse di estrapolarne uno per farlo diventare un nuovo tutto, l'esercizio diverrebbe un puro atto formale, incapace di trattenere qualcosa di altrettanto significativo rispetto all'immagine di origine.

In questi casi si è già di fronte al passaggio per il punto di perfetto equilibrio, quello in cui, nell'oscillazione tra l'interno e l'esterno, l'immagine si permea sia dei valori soggettivi dell'autore, sia di quelli oggettivi degli elementi materiali che raffigura.

Queste immagini, rare nella produzione di un

autore, divengono la cartina di tornasole di una produzione artistica, il parametro valutativo d'ogni altra sua opera.

La ricerca su una stessa immagine potrà ritenersi conclusa solo quando all'autore che l'ha eseguita sarà impossibile una qualsiasi ulteriore rivisitazione, che non costituisca un regresso.

## L'ARTISTA NON RICONOSCIUTO

Attraverso il riconoscimento l'artista trasforma il frutto della sua creatività in "merce di scambio", in valore intrinseco, in qualcosa che gli conferisce una identità individuale e collettiva, la quale, seppure limitandolo, gli impedisce di perdersi nei meandri del suo inconscio, e di staccarsi dalle cose terrene per smarrirsi in infiniti voli pindarici.

Senza questo legame con la realtà del mercato, certi artisti non riconosciuti, a volte molto dotati e per questo anche molto motivati, perdono progressivamente "peso", e acquistano, come i bimbi, una sorta di leggerezza che li stacca dalle cose del mondo e li solleva per portarli altrove, come naufraghi alla deriva, o come aquiloni con il filo spezzato.

Anche loro, però, seppure smarriti, conservano la memoria di una cosa fatta per così tanto tempo da diventare, essi stessi, quella cosa; e così, sebbene sia venuto a mancare loro il riconoscimento della funzione

sociale, non dimenticano quello che sono, quello per cui hanno vissuto, il modo che hanno scelto per divenire uomini, attraverso il loro produrre arte.

C'è da dire che modificare i rapporti con la società può far cambiare il modo di essere, ma non certo quello di riconoscersi nella memoria, sapendo di essere divenuti in un certo modo solo attraverso quelle modalità, quei pensieri e quelle azioni.

Questi artisti, come le mimose, hanno una freschezza e una fragranza che si sciupano facilmente: si staccano dal mondo terreno con la leggerezza dell'innocenza mai perduta, e sfiorano le cose intorno a loro con la dolcezza di chi, nel mare del sentimento continuo, vaga leggero e senza meta; oppure, al contrario, visto che non hanno la possibilità di incontrare ed elaborare il concetto di limite, precipitano nell'immaginario alterato dall'inconscia paura della morte, e allora la leggerezza lascia il posto all'angoscia, e alla solarità serena del sogno subentra il buio dell'incubo.

Per quanto concerne il grado di immaturità del soggetto, tra queste due possibilità, non c'è alcuna differenza: solo che i primi possono esprimersi nella luce colorata della loro freschezza, mentre i secondi, per effetto della paura della morte, possono farlo solo dando forma alla loro parte notturna; questi artisti saranno inclini a perdersi nel sogno o nell'incubo sino a quando il loro rapporto con la realtà non cambierà, perché solo allora, tramite una diversa interazione con l'ambiente e con le cose concrete del mondo, potranno

lentamente uscire da quella condizione di onnipotenza, e conquistare la normalità (che in questo caso significa accettazione del limite), per aprire un nuovo ciclo produttivo.

Un artista senza funzione sociale è un artista che lavora solo per sé: rinuncia a rincorrere la sua immagine allo specchio della vanità, nella ricerca di conferme della sua grandezza, per inseguire solo la sua ispirazione.

Seppure per lui ogni cosa sia sempre come un triplo salto mortale senza rete, incontra ogni giorno la sua vera identità riflessa nello specchio del mattino, quando nel suo essere di oggi ritrova la memoria di quello che è stato ieri, e il giorno prima, e quello prima ancora: quella memoria di se stesso che ha fatto di lui quello che è.

Gli artisti non riconosciuti sono come i pugili suonati, o gli aquiloni con il filo spezzato: vivono una costante deriva, un volo planato che li sottrae ad ogni punto fermo, ed evita loro di dover assumere un ruolo sociale, che limiterebbe la loro libertà, ma permetterebbe al filo, che trattiene l'uomo/artista/aquilone, di tendersi in un controllato volo controvento, fatto di brevi impennate e picchiate, sempre limitate e sostenute dalla ragione; questo "filo della ragione" è un limite protettivo, è l'albero della nave a cui Ulisse si è fatto legare per ascoltare il canto delle sirene, che, altrimenti, lo avrebbe assorbito nell'infinito "mare del sentimento".

Per gli artisti non riconosciuti, dunque, c'è sempre il pericolo di implodere, e di perdere la consapevolezza del proprio valore, perché tale consapevolezza, che significa misura di sé e coscienza del proprio essere, si matura tramite un processo d'individuazione che trasforma se stessi e basa su questo anche la misura del mondo, ma nel loro caso questo percorso non è mai stato completato.

Quando la deriva vissuta dall'artista, conseguentemente al mancato riconoscimento del suo valore, è accompagnata da un cammino di evoluzione culturale e spirituale, teso ad aumentare la consapevolezza di sé, allora quello che per gli altri è solo una situazione di sbandamento, conseguente alla perdita del ruolo sociale, diviene un fantastico modo per viverci totalmente nell'arte, nonostante la marginalità assunta in rapporto al sistema: che non significa emarginazione, ma possibilità di vedere dall'esterno ciò che agli altri, all'interno, non è concesso scoprire.

Questa posizione gli permette uno "sguardo dal di fuori" capace di cogliere il valore simbolico di quel fare interno, e di guidarlo nella consapevolezza della relatività del centro rispetto al margine geografico, in quanto il vero centro, per l'uomo, e soprattutto per l'uomo/artista, è rappresentato solo da ciò che sente: da ciò che, a livello individuale, lo fa partecipe della dimensione sentimentale.

Diversamente da quanto avviene a tutti quelli che, in un modo o nell'altro, sono dentro, l'artista ai mar-

gini, ma divenuto vedente attraverso il lavoro fatto su se stesso, coglie il senso della sua posizione, e si sottrae a ciò che gli altri considerano solo una deriva emarginante.

## IL FRAMMENTO

Entrare in un museo, e incontrare testimonianze di un passato ormai lontano, significa vedere la "vita di altri" depurata dell'intensità delle passioni, della sofferenza e della gioia che in altri luoghi, e in altri momenti, si è manifestata: si tratta di incontri stupefacenti con la natura, vissuti con sentimento individuale e di gruppo, che hanno generato il bisogno di rappresentare il miracolo della partecipazione emozionale all'altro, per rivivere, inglobati in un tutt'uno cosmico, ciò che si era già vissuto, in parte, in rapporto alla madre, seppure senza averne coscienza.

Incontrare in un museo il reperto culturale, o l'opera d'arte, significa incontrare un segno che parla di una frattura sentimentale, di una catastrofe che è capitata in un altro luogo a persone estranee a noi: si tratta di qualcosa che ci può comunicare il suo valore sentimentale solo se, sul piano evocativo, ritroviamo nella nostra emozione la stessa frattura, la stessa catastrofe di

quelli che l'hanno vissuta in luoghi e in tempi diversi, altrimenti l'incontro con quei frammenti rimane solo un dato culturale, che arriva alla mente come informazione privata del sentimento.

A livello individuale l'uscita dallo stato di fusione con la madre rappresenta la prima grande frattura, compensata dal successivo sentirsi parte dell'universo, ma spesso questo dramma, che si è consumato in noi, viene vissuto in modo totalmente inconsapevole.

Entrare nel museo per incontrare la nostra storia e le nostre emozioni rimosse, trasformate in opere da artisti geniali, significa incontrare, al livello rappresentato dalla cultura, l'opportunità di rivivere, sul piano evocativo, la nostra stessa frattura, il nostro stesso dramma, ritrovando, anche in questa forma, ciò che si vive in relazione alla natura e alla dimensione cosmica.

È tramite questo riconoscimento di sé che si diviene anche l'altro, e che si può portare a concetto il vero (per noi) significato di quell'opera, di quel reperto, di quel frammento, testimone di una catastrofe individuale che, con l'aggiunta della nostra partecipazione diretta, diviene anche collettiva.

Incontrare e conoscere il nostro portato emozionale attraverso la cultura, e quindi partecipare a un sentimento che, pur nella nostra individualità, ci rende partecipi del sentito degli altri, ci viene concesso dal fatto che la nostra emozione rimossa, evocata in quella forma, in quell'ambito culturale, incontra un concetto che le è pertinente, e che le fornisce la risposta adeguata

ta, forse mancata a suo tempo e, per questo, la libera dalla sua condizione di energia repressa.

## L'OBSOLESCENZA

Solitamente si tracciano i primi segni su di un foglio quando non si ha ancora l'età per ricordare quando la cosa abbia avuto inizio.

Spesso si viene indotti a farlo dagli educatori, e questa azione introduce, in maniera diretta ed immediata, nel mondo culturale e tecnologico del proprio tempo, aprendo la strada a tutto ciò che ad esso fa riferimento.

L'emozione che si accompagna al primo segno agisce a livello inconscio, e rimane imm modificabile nel tempo, come il colore degli occhi o le impronte digitali: si tratta del primo di una serie di momenti che, ripetendosi con le stesse modalità, nelle fasi del percorso immaginativo/evolutivo/culturale, caratterizzerà l'azione sia in rapporto ai mezzi impiegati, sia in rapporto al pensiero che si sviluppa tramite quella tecnologia.

È un processo formativo, lento e complesso, che si

definisce in una serie infinita di imprinting differenziati, che segnano il cammino come le pietre miliari ai lati delle strade principali, permettendo di addentrarsi nel complesso insieme delle relazioni senza smarrirsi, favorendo il passaggio da un sistema operativo all'altro, da una tecnologia all'altra, da un livello di consapevolezza all'altro.

Si tratta di qualcosa che registra le emozioni, e insieme funge da riferimento orientativo, come le briciole di pane lasciate cadere da Pollicino entrando nel bosco: punti fissi di sviluppo mentale e di autonomia emotiva raggiunti nell'esercizio del pensiero autonomo e nell'uso degli strumenti tecnologici messi a disposizione dal sistema collettivo del tempo in cui si vive.

Questi punti fermi permetteranno di non smarrire il senso delle infinite relazioni che si aprono alla comprensione, per espandersi armoniosamente, nella consapevolezza di avere, impressi in sé, riferimenti emotivi e cognitivi capaci di favorire lo sviluppo delle facoltà immaginative e razionali, pur nei limiti impliciti agli strumenti che si hanno a disposizione.

Delle fasi formative si conservano anche le emozioni che hanno accompagnato l'apprendimento, e queste permettono di immaginare, di pensare e di agire in rapporto a quel particolare tipo di strumento, secondo certe modalità, e non altre, che invece diverranno possibili nelle successive fasi dello sviluppo personale, quando si entrerà in relazione ad altri strumenti tecnologici, oppure ad altri strumenti educativi, legati, a loro

volta, a nuove emozioni e a più evolute tecnologie.

Questo processo evolutivo/sentimentale/culturale si sviluppa e conclude compiutamente nello spazio degli anni di una generazione: esso permette l'acquisizione di tecniche operative e di modalità tecnico-immaginative che si fissano in maniera indissolubile alla conoscenza ed all'uso della tecnologia del tempo della formazione, permettendo di partecipare alle forme culturali ed ai costumi che in quei periodi si affermano (strumenti e forme che risulteranno datate e inadeguate nei tempi successivi, quando, in termini di globalità, nuove tecnologie avranno soppiantato le prime).

Lo sviluppo dell'individuo è legato ad una stagione della vita, dopo la quale non si può far molto per modificare sostanzialmente ciò che si è divenuti: questo perché il periodo dell'apprendimento, la fase prettamente formativa (che si sviluppa nell'emozionalità sentimentale legata agli educatori) è limitata ad uno spazio di tempo breve, che coincide, all'incirca, con quello che serve ad una nuova tecnologia per sostituire la precedente.

In questo stesso arco limitato di tempo i due aspetti psicologici, legati all'introversione ed all'estroversione, si manifestano compiutamente sul piano estetico/sociale e, nell'alternarsi completano il loro percorso circolare, mentre la loro incidenza in campo artistico e culturale si sovrappone allo sviluppo lineare dell'evoluzione tecnologica.

In questo modo, com'è stato affermato da più parti,

si determina quel cammino "a spirale" che ha permesso di dire che "psicologicamente l'uomo e l'artista ripetono sempre le stesse cose, ma da un punto di vista tecnologico ogni volta diverso", ed è questo che determina la differenza, stilistica e non, tra un periodo e l'altro.

Si tratta, ora, di capire se i tempi della nuova tecnologia abbiano modificato, nell'alternanza, l'emergere e l'affermarsi delle forme determinate dagli aspetti psicologici legati all'estroversione e all'introversione, oppure se tutto ciò sia stato trasformato in simultaneità, che si rivela nella persistente molteplicità, considerata uno degli elementi connotativi dell'arte d'oggi.

La rapida evoluzione dell'elettronica, che porta al frenetico susseguirsi di nuovi strumenti operativi, ha introdotto il concetto di "obsolescenza", determinato dal fatto che ciò che solo pochi mesi prima rappresentava la punta avanzata, in termini di tecnologica elettronica, in breve tempo diviene ampiamente superato e quindi viene sostituito da qualcos'altro, che trasforma il nuovo di pochi mesi prima in una sorta di reperto archeologico, e questo su vasta scala.

Le forme estetiche ed artistiche, che si alternavano nel tempo in relazione agli aspetti della psicologia, con un ciclo riconosciuto di dodici anni, ora, anche per l'affiorare simultaneo di tutte le tendenze, sembrano destinate ad un costante rimescolamento; così, se da una parte ciò conduce alla simultanea affermazione di entrambe (introversione ed estroversione), dall'altra

favorisce la perdita di originalità dell'opera (connotazione tipica degli oggetti d'arte creati nelle passate stagioni), per farle assumere, accentuata, la valenza di "variante di simulacro", per dirla alla Baudrillard, in quanto l'arte risulta strettamente derivante dal rapporto prioritario dell'uomo con le immagini trasmesse dai mezzi di comunicazione di massa, riconosciute, appunto, come simulacro di realtà.

Il bisogno di essere sempre più competitivi, sul piano professionale, induce a temere, e a tentare di contrastare, il processo emarginante rappresentato dall'obsolescenza tecnologica, in quanto esso non solo depotenzia l'uomo dal punto di vista professionale, collocandolo rapidamente "fuori" dal punto di vista interattivo, ma anche perché, sul piano psicologico, gli fa vedere tutti i più anziani come soggetti a termine, e non più immortali e onnipotenti come ci si crede in età giovanile.

Egli si trova, inoltre, a dover soffrire per la consapevolezza di divenire progressivamente obsoleto anche in rapporto all'uso di strumenti d'uso comune, accorgendosi di perdere potenza anche su quel fronte.

La domanda che sorge è volta a capire se, in reazione a questo stato di cose, per l'uomo obsoleto e a termine sia possibile recuperare interessi culturali e forme espressive che, seppure nate come tentativi di ritrovarsi (per reagire alla "messa fuori gioco" impostagli dalla continua evoluzione della tecnologia del sistema), possano permettergli di praticare forme di creatività che si

avvalgano anche di altro.

Qualcosa di analogo capita a chi vive al margine: nel riciclare ciò che è stato scartato per riutilizzarlo in forma autonoma e creativa, lo fa rientrare nei tempi dell'onda lunga delle fasi dell'esistenza, cosa capace di ridonare il carattere originale all'opera, ora di nuovo creata al di fuori dalla logica della ripetizione, propria della tecnologia elettronica.

Se a questo si aggiunge il fatto che nell'età matura l'uomo sposta il suo interesse dalle cose reali al senso che sa cogliere in esse, allora è possibile ipotizzare che le risposte a questo stato di cose possano essere più di una: da una parte il distacco progressivo da un certo tipo di strumentazione, e la perdita d'interesse per il mondo rappresentato dalle "immagini-simulacro di realtà", dall'altra la consapevolezza di una trasformazione in atto, che porta ad una più marcata attenzione al dentro in relazione al fuori.

Questo non è più il sistema operativo della sua formazione, ma è ciò che la natura torna a fornirgli, in termini di sensibilità e di emozionalità, nell'incontro con tutto ciò che anche gli altri, prima di lui, hanno incontrato, e che altri ancora incontreranno, fuori da una logica di interdipendenza tecnologica, assorti in ciò che i sensi percepiscono nel presente, e che l'incontro evoca sul piano della memoria.

Il cambio di stato svela un disegno che induce a riflettere: sospesi tra il sentito e il capito, tra la materialità dei sensi e la spiritualità, si avverte che la mente, in

questa nuova condizione, si apre ad altro, in un percorso che esce dalla logica dell'espansione orizzontale, per meglio definirsi in quella verticale, dove, paradossalmente, nell'evoluzione individuale il basso si ricongiunge all'alto.

Sancire l'incontro delle opposte direzioni, nel percorso verticale, rende intuibile il moto di traslazione verso l'alto: la spirale che si genera tra la materialità e la spiritualità, quando si innestano sulla circolarità del percorso evolutivo individuale.

Questo grado di comprensione non sarebbe possibile all'uomo se egli, ad un certo punto della vita, non staccasse la spina che lo collega alla tecnologia del suo tempo, per uscire dalla fase produttiva (successiva a quella formativa) ed entrare nell'ultima fase, quella caratterizzata dalla raggiunta capacità contemplativa: la sola a permettergli d'interpretare il reale in chiave simbolica, e di concepire l'unione del basso con l'alto, del dentro con il fuori, dell'apollineo con il dionisiaco, per viverli simultaneamente sia nella consapevolezza dell'io, sia nella "dispersione sentimentale" del noi.

Considerare continua la linea che collega il basso all'alto, i valori di una polarità a quelli dell'altra, porta a comprendere che anche i due poli opposti della ragione e del sentimento (compreso il rimosso emozionale), nel loro continuo scambiarsi di posto, innescano un moto circolare e dinamico, tramite il quale l'uomo riesce ad andare oltre i limiti della conoscenza per entrare in quelli della coscienza (il si-

stema binario trasmette informazioni differenziate e complesse solo con l'alternanza di 0 e di 1).

È in questo movimento circolare di scambio di posizione tra i poli verticali (ragione/sentimento) e tramite il tipo d'informazione che questa unità fornisce, che all'uomo è concesso di "elevarsi per intero".

Alto e basso escono dall'immobilità del loro essere opposti sulla linea verticale e, attraverso la decodificazione razionale dei dati forniti dall'unione ragione/sentimento, stratificata nei tanti livelli di consapevolezza acquisita, intraprendono un percorso che porterà progressivamente l'uomo a vivere più compiutamente la spiritualità contenuta nell'alto, unita alla dimensione sensoriale, contenuta nel basso.

L'opera di Duchamp dal titolo "Dati", l'ultima che egli ha realizzato, e che per sua volontà è stata resa visibile dal pubblico solo dopo la sua morte, è forse emblematica, da questo punto di vista: in essa, sono indicate vie d'accesso alla comprensione di questo stato di cose mediante la decodificazione dell'opera stessa: l'opera è visibile dallo spettatore solo se egli avvicina il proprio occhio al pertugio di una porta chiusa, oltre la quale c'è l'ambiente che la contiene; è possibile sottrarsi al punto di vista imposto dall'artista (che rende lo spettatore obbligatoriamente esterno all'opera), ed accedere al dentro, oltre quella barriera materiale che è la porta, e che separa dalla materialità dell'opera, in funzione della sua sola visione?

C'è altro che lo spettatore deve capire, e che l'artista

ha già capito, per godere appieno dell'opera?

Deve egli, forse, interrogarsi sul come entrare con tutto il suo essere in ciò che ora gli è permesso solo di vedere?

E se così fosse, come fare?

La visione del sogno si abita solo sognando?

Oppure vi sono altri modi per entrarvi?

È possibile che in questa opera l'artista ci sveli che ha scoperto la formula per trasformare il vile metallo in oro, attraverso un magico processo alchemico?

Probabilmente, alla fine di questa lunga tirata, l'unica cosa che c'è da capire è che la ragione ed il sentimento sono inscindibili: quello che si vede non è tutto ciò che si sente, e quello che si sente, non è solo tutto quello che si vede e che si capisce.

## LA COMPRESIONE DEL SIMBOLICO

Accedere al simbolico comporta saper individuare il senso dell'esistenza dell'uomo nei suoi tentativi di fare esperienze emozionanti, come relazioni sentimentali, scontri e affermazioni; ma il simbolico risponde anche alla necessità di sintetizzare l'esperienza per padroneggiarla, affinché ogni momento divenga formativo e, nel tempo, contribuisca a favorire quella fusione che trasforma la semplice conoscenza in coscienza, determinando il salto di livello.

Questo, per l'uomo, significa collocarsi consapevolmente oltre la somma delle conoscenze e, di volta in volta, vedere aumentato il suo senso di partecipazione alla dimensione cosmica: qualcosa che la sua mente può concepire e che, come un dolce lenitivo, lo sottrae al limite impostogli dalla natura: la consapevolezza di essere "a temine".

Quando, nel tempo, alla visione del simbolico segue la sua comprensione, allora l'azione di vita cambia, e

l'interesse si sposta dal piano della realtà a quello della consapevolezza.

Questo radicale passaggio è illuminante e sconvolgente, perché viene raggiunto attraverso una crisi esistenziale profonda, una sorta di "morte virtuale", che sottrae alla rumorosità degli eventi quotidiani, e colloca in un altrove dove non vi sono altri uomini, ma dove, nella sua solitudine, come per incanto, l'individuo incontra il senso della vita di tutti quelli che lo hanno preceduto e che lo seguiranno.

Quando un artista vive questo stato di grazia, che per certi versi lo rende immortale, si sottrae a quei sommovimenti emotivi e formali che hanno caratterizzato la precedente stagione della sua vita, quando la sperimentazione tecnica e formale, il movimento, i contatti, lo scarto differenziale con il passato ecc. erano per lui fondamentali.

Per l'artista che ha penetrato profondamente il senso della vita, la ricerca diviene un'altra: il campo d'indagine insegue silenzi antichi, immagini apparse mille volte ai più illuminati, visioni che, come la coscienza, non si trasmettono dall'uno all'altro, se non attraverso manufatti, informazioni, nozioni, strumenti imperfetti e sicuramente insufficienti ad effettuare il passaggio della coscienza individuale dall'uno all'altro.

Il meccanismo che porta a produrre arte si ripete sempre: l'artista, che ha avuto accesso al simbolico, continua ad agire artisticamente con gli strumenti tecnologici fornitigli dal suo tempo, e questo imprime alla

sua opera un andamento lineare; ma la sua psicologia individuale continua a mantenere il carattere circolare delle motivazioni che inducono l'uomo ad esprimersi attraverso l'arte, e che sono sempre quelle, dall'inizio dei tempi.

L'artista che ha operato il cambio di livello dal reale al simbolico è passato dalla "rumorosità" della convivenza con tanti individui in movimento, impegnati ad affermare la loro esperienza di vita, al "silenzio" che consegue al convivere con il senso della vita di tutti gli uomini, più che con la loro compagnia; questo, forse, porta a risultati meno vistosi, meno eclatanti e mondani, ma altrettanto importanti sul piano artistico.

A questo punto si va oltre l'apollineo (l'idea di depurare la realtà staccandosi da essa), e oltre il dionisiaco (il carico di "rimosso" delle emozioni che non hanno avuto il conforto della ragione, e sono state confinate nel buio dal confronto con la fulgida controparte).

Oltre la realtà e al frastornante sapere, c'è la silenziosa coscienza dell'essere: la consapevolezza che la piena partecipazione alla vita è data, paradossalmente, dalla capacità di vivere con distacco, dal saper raggiungere la condizione di sospensione del "guardarsi guardare", dal saper cogliere il piacere di "vedere" ciò che si guarda, in un silenzio incantato, in cui ogni parola è di troppo, ogni azione inutile ed ogni emozione regressiva.

Forse l'artista, il vero artista, a questo punto tace.

## LA DOPPIA SOLITUDINE DEI FRATELLI GIACOMETTI

Ogni volta che muore un artista se ne va dalla nostra vita qualcuno capace di emozionarci, dando colore, forme, immagini o suoni alle nostre emozioni rimosse: qualcuno che esce dal nostro presente per entrare nella storia, mettendo tra lui e noi il diaframma impostoci dal suo limite naturale.

Naturalmente le opere che egli ha prodotto non perdono nulla del loro valore intrinseco, del carattere universale che contenevano già quand'egli era in vita: ciò che cambia, invece, è il fatto che, sino a quando l'autore è vivo, e lo si sa impegnato nel presente a fare cose proiettate nel suo e nostro futuro, le sue opere, pur fruitive singolarmente, non perdono la "continuità sentimentale" che le collega a lui; mentre quando egli esce dal nostro presente, con la sua morte, le sue opere escono per sempre da quel flusso, espresso in vita dal loro autore e, pur nella continuità di tutta la sua produzione artistica, acquistano anche un valore di fram-

mento: qualcosa che, inesorabilmente, si è staccato dal contesto generale ed è divenuto un singolo particolare, una traccia che testimonia di una catastrofe avvenuta, dell'uscita dal presente di qualcuno che era capace di dare una forma alla percezione del "sentimento collettivo", e un colore all'emozione individuale rimossa, affinché in quel colore altri ritrovassero la via della partecipazione comune a quel sentito e a quella emozione.

Su di un pannello appeso alla parete, in una mostra di Alberto Giacometti, nei pressi di un gruppo di sculture, era riportato un brano di Jean Genet che illustrava l'opera: diceva che solo incontrando la propria solitudine lo spettatore avrebbe incontrato anche quella dell'artista; effettivamente è così, ma solo sino a quando l'artista è vivo, perché dopo il senso di solitudine che si percepisce di fronte alla sua opera raddoppia, in quanto, poi, non si avverte solo la nostra e la sua solitudine, ma anche l'assenza di lui vivo, che prova con noi quella solitudine; ciò trasforma la sua opera in un simulacro di vita dell'artista stesso, e la connota inesorabilmente come segno di morte, in quanto, contrariamente a quando egli era vivo, e quel frammento emotivo trovava continuità in lui e nella sua dimensione emozionale/sentimentale, ora quella sua opera può trovare una continuità sentimentale solo nei fruitori, a patto, però, che essi avvertano prima la loro solitudine, per riconoscere, poi, quella dell'artista.

Infine, dalla somma di queste solitudini, essi pos-

sono giungere a percepire anche l'assenza dell'artista defunto, insieme al senso di perdita e di tragedia che da questo sentito di lutto scaturisce.

In altre parole: l'opera di un artista defunto, seppure rappresenti appieno la sua dimensione sentimentale, di fatto, dalla sua scomparsa, non rappresenta più solo un sentimento collettivo, basato sul potere evocativo che ancora agisce a livello individuale, ma, con la dipartita di colui che l'ha prodotta, essa diviene anche testimone di una "assenza", che sposta inesorabilmente quell'opera in un tempo altro dal nostro, facendole assumere un carattere storico e, quindi, anche di separazione da noi, dal nostro sentito presente, cosa che, di colpo, la rende anche "datata".

L'opera di un artista defunto, seppure contenga un frammento di sentimento collettivo, e perciò parli di qualcosa che non ha limiti, di fatto rappresenta solo un segmento della vita del suo autore e, in quanto tale, contiene anche il concetto di limite, cioè di inizio e di fine: qualcosa che nega il carattere illimitato del sentimento.

L'opera di un artista vivente evoca il sentimento collettivo, e induce alla partecipazione ad esso, permettendo di proiettarsi in uno stato onnipotente di durata illimitata, cioè di immortalità, mentre l'incontro con l'opera di un artista defunto, sebbene contenga inalterato questo potenziale, per il solo fatto di evocare anche l'assenza dell'autore, ci pone di fronte al limite della sua e della nostra durata, cioè all'idea di morte, ed è que-

sta la catastrofe evocata dal frammento, ora orfano di chi lo aveva creato.

## ALBERTO E DIEGO GIACOMETTI

Con una doppia azione, alternata come il giorno e la notte, Alberto e Diego Giacometti hanno dato vita ad una collaborazione che non ha equivalenti in arte: a Diego era riservata l'azione della certezza assoluta, come la nascita e la morte, ad Alberto, invece, l'adesione sentimentale al frammento, quale testimonianza di separazione da un tutto indefinibile.

Non può essere solo per caso che questa doppia azione sia stata messa in atto da due fratelli, entrambi parzialmente sacrificati: il primo, perché sempre costretto a muoversi solo nell'ambito della ragione e della consapevolezza della morte, il secondo, invece, perché costretto ad una continua, esasperante ricerca di sé, smarrito nel sentimento, prerogativa di chi, nell'atto creativo, ha perduto ogni rapporto diretto con la realtà e le cose.

È dunque in base a questa ripartizione delle competenze che Diego ha fornito la propria anima/suppor-

to alle sculture del fratello Alberto, affinché egli vi facesse aderire il suo sentimento, e fosse capace di rinnovare il miracolo della rappresentazione dell'universalità dell'uomo tramite la realizzazione di frammenti/opera, come testimonianza sublime dell'incontro/sacrificio di due individui: Diego, che fungeva da supporto sentimentale, ed Alberto, che, invece, forniva la materia plastica, divorata dall'ansia, nella ricerca dell'identità smarrita. Tutto questo lavoro veniva portato avanti separatamente da ciascuno dei due, durante l'assenza dell'altro, nell'avvicinarsi continuo delle loro solitudini.

Non è facile immaginare il definirsi di tale modalità, l'incontro/fusione di questi due destini, di queste due anime: una apparentemente destinata alla luce e l'altra all'ombra; resta il fatto che il loro percorso di vita sembra essere stato l'espletamento complementare di una funzione comune che, senza questa così sofferta collaborazione/fusione/espiazione, probabilmente non avrebbe potuto portare la scultura ad un tale livello.

Se il frammento è memoria di un tutto smarrito, e rappresenta l'essenza di un'avvenuta catastrofe, anche tutte le opere di Alberto Giacometti (con l'anima/supporto e la forma definitiva date loro da Diego), hanno questo potere evocativo sullo spettatore: questo sentimento di frattura, di perdita d'identità individuale e collettiva, è pienamente avvertito, ed è proprio in questo che si gioca il senso di solitudine, riconosciuto a quelle opere da Jean Genet.

Non c'è opera che rappresenti la solitudine meglio di quelle opere/frammento, di quelle larve d'uomo smarrite in un'improbabile identità, collocate in uno spazio collettivo in cui il vuoto, generato tra le figurine, rafforza il senso di mancanza di relazione tra l'una e l'altra, tra l'uno e l'altro pieno.

In queste opere, certamente importanti nella storia dell'arte, c'è qualcosa di celato, qualcosa che, sul piano umano, è pari al loro valore artistico, ed è l'effetto del compenetrarsi dell'azione dei due fratelli.

Questa collaborazione, cristallizzata in opere d'arte oramai datate è, forse, il valore aggiunto dell'opera stessa, è quel di più, quella traccia affettiva che è contenuta solo nei miracoli, negli eventi straordinari, nelle epifanie: qualcosa che prende allo stomaco, come una vertigine che produce nausea, tanto è forte la gravidanza del sentimento consumato in arte e in vita da quei due; è qualcosa che ci porta oltre la loro opera congiunta e oltre la partecipazione al sentimento collettivo, un "oltre" che si avverte solo se si entra in relazione, contemporaneamente, all'aspetto artistico di quelle opere e alla vicenda umana e spirituale di quei due grandi uomini/fratelli/artisti.

## I FRATELLI GIACOMETTI E LA CULTURA DEL RIFIUTO

Solitamente, in una coppia, si afferma il tipo di sentimento già vissuto con i genitori, ed è quindi naturale che, anche nel nuovo rapporto, si esalti la cultura del riconoscimento, oppure quella del rifiuto, a seconda di quale sia stata quella assimilata dalla famiglia di origine.

Nel primo caso il rapporto di coppia si sviluppa nell'incontro e nello scambio costruttivo con l'altro che, almeno in quella parte che sfugge alla proiezione di sé sull'altro, è anche altro da sé.

Questo porta ad un confronto/incontro che permette lo sviluppo, e l'espansione, della propria coscienza individuale e di quella di coppia, inducendo entrambi ad assumersi le responsabilità, e a mantenerne alto il livello progettuale e di realizzazione individuale di entrambi, in quanto, l'uno nell'altro, nell'amore che li unisce, ritrovano il simulacro del portatore del sentimento d'origine, e in quel confermato riconoscimento

fondano la radice culturale di quella modalità di relazione.

Nel secondo caso, invece (e questo, a mio avviso, sembra poter riguardare i fratelli Giacometti), se nella dimensione sentimentale di origine si era affermata la cultura del rifiuto, impedendo lo sviluppo del processo di individuazione, e quindi del riconoscimento reciproco, allora anche nella vita di coppia, tramite il sentimento che unisce, potrebbe riconfermarsi la cultura del rifiuto, del "non riconoscimento" reciproco; nell'affermarsi di quella cultura sentimentale di origine, si perpetua il reciproco impedimento ad incontrarsi, e la contemporanea impossibilità a separarsi: la cultura del rifiuto ha, come legante, un forte sentimento che si sviluppa solo in quella forma, e non in altre, perché chi vive il rifiuto non può riconoscersi nell'accettazione, e questo lo obbliga a stare insieme all'altro, ma vivendosi solo a metà, e riservando all'altro lo stesso destino.

Nel caso di Alberto e Diego Giacometti (coppia di fratelli), al primo è stata data la possibilità di viverli nella luce della notorietà, ma nell'impossibilità di giungere ad individuarsi (e questo è ampiamente espresso nei tanti "volti" da lui realizzati in scultura, dove ogni individuo diviene anche gli altri, e tutti insieme rappresentano l'universalità dell'uomo); proprio per questo Alberto, riusciva a rappresentare in forma tragica l'universalità dell'essere individui, portatori di un sentimento unificante.

Invece a Diego è stato dato viverli solo nel dare

“inizio e fine” all'opera del fratello, non avendo nemmeno lui un'identità da rappresentare, ma in quel modo egli permetteva al fratello di farlo anche per lui, perché anch'egli si riconosceva in quegli uomini senza identità, raffigurati dal fratello; così entrambi, pur nella negazione reciproca, hanno avuto l'opportunità meravigliosa di fare un monumento alla cultura del rifiuto, alla mancata individuazione di sé, rappresentando l'uomo non nella sua identità soggettiva e culturale, ma solo nel suo sentimento, l'unica vera parte dell'individuo che, con il suo carico di sentito, rifiuta tutte le maschere che possano farlo apparire ciò che non è.

In pratica, un rapporto di reciproca negazione, sostenuto da un forte sentimento amoroso (nel caso dei Giacometti, quello fraterno), può portare ad avvinghiarsi l'uno all'altro, come la doppia elica del DNA, per sostenersi, incapaci di stare insieme, ma anche di separarsi; questo perché la cultura della negazione, vissuta in rapporto all'origine, non trova, nel tempo di una vita, il modo per sciogliere il viluppo nevrotico, e sottrarre due individui alla condanna che li obbliga alla fissità di una vita di coppia consumata nella reciproca solitudine.

Apparentemente può sembrare un paradosso, eppure non c'è condanna peggiore che quella di amarsi nella negazione dell'identità, in quanto la negazione e il rifiuto non bloccano solo le emozioni e il movimento, ma impediscono anche di dire all'altro il proprio amore.

La maturità spesso ci allontana per sempre dalle cose da fare subito “per non morire”, perché ci rende consapevoli che le grandi questioni della vita si giocano nell'ambito di un percorso meditato di approfondimento: al bisogno di movimento e di avventura subentra quello di cogliere il senso delle cose fatte e di quelle da fare, sia per quanto concerne il consolidamento della posizione materiale, sia in merito all'evoluzione spirituale.

Questo percorso verticale (cioè verso l'alto: fatto di sogni, di deliranti illusioni, di fughe dalla realtà, di falsa coscienza ecc.; o, invece, verso il basso: costellato di rovinose cadute, di cocenti delusioni, di pene amorose, di lutti ecc.) prevede gioie e sofferenze che ci conducono, anche contro voglia, ad una più cruda comprensione di ciò che è il rapporto con la realtà: una sistematica revisione di ciò che ci era sembrato vero e assoluto prima, quando l'incontro con la vita aveva,

come riferimento, il modello sentimentale d'origine; allora la nostra partecipazione affettiva a tale modello, non ancora completamente elaborato, non ci aveva reso consapevoli della nostra solitudine, e questa mancata consapevolezza ci aveva impedito di evolvere fino a ottenere la dilatazione del nostro essere, necessaria per recuperare l'essenza di quello stato originale di partecipazione agli umori degli altri, perduto nel tempo.

Può accadere, così, che da un certo momento in poi, per effetto dell'evoluzione, le cose della vita cambino drasticamente: le persone, i paesaggi, la volta celeste ecc. che prima erano vissute nell'ambito di una partecipazione sentimentale alla cultura di origine, che aveva nella memoria il suo cordone ombelicale, ora, con il cambiare della nostra consapevolezza, ci appaiono diverse.

L'abrasivo incontro con il principio di realtà, la sistematica caduta delle false illusioni, la dolorosa ricerca del proprio essere nella sua individualità (che comporta la separazione da tutto), ora ci inducono a guardare il mondo con il distacco di chi non vede più le cose con gli occhi del sentimento unificante, ma solo con quelli analitici della ragione.

Proprio in quest'ambito, però, può succedere che il cielo di sempre ci appaia più intenso e profondo, e che quella percezione sia accompagnata da un'emozione tanto forte da indurci al pianto, oppure che il gioco di luci e ombre, formatosi in un luogo naturale qualunque, sia "visto" da noi in modo tale da farci ri-

vivere la stessa intensa emozione di quando, qualche tempo prima, avevamo "visto" allo stesso modo la profondità del cielo, e che questo, per giorni, ci induca ad alzarci presto, al mattino, sperando che si ripeta l'opportunità di godere nuovi incontri di quel genere, senza sapere ancora che si tratta solo dell'inizio di un nuovo modo di rapportarsi al mondo e alle cose di sempre, che ingloberà tutto ciò che ci circonda, diventando, d'ora in poi, la norma.

Se, al principio, quel tipo d'evento poteva sembrare un caso, una situazione di eccezionalità, il suo ripetersi con frequenza crescente impone presto una diversa valutazione del fenomeno: allora si scopre che si è entrati nella fase degli svelamenti, cioè quella in cui le cose di sempre mostrano il loro carattere sacrale e la loro eccezionalità, nell'essere viste da noi in maniera diversa da prima: più intensa, più dilatata nello spazio e nel tempo, più assoluta, più assorbente, vertiginosa ed emozionante.

Naturalmente siamo solo noi ad essere cambiati: nulla di ciò che ci circonda è diverso da prima, eppure tutto sembra cambiato, come nuovo, come visto per la prima volta, ed è proprio questo il valore straordinario di ciò che sta accadendo.

Nell'incontro con questo particolare tipo di visione, ecco che, come per incanto, al rumore subentra il silenzio, ed alle tante cose della vita, che si è imparato a conoscere nei particolari, nel generale e nelle loro relazioni, ora subentrano immagini statiche e maestose:

sono visioni ampie e assolute, come, forse, sono state solo quelle che per prime hanno riempito i nostri occhi la prima volta che li abbiamo aperti sul mondo; quelle che si sono fissate per sempre nello strato sensibile della nostra memoria “libera”, senza che voci esterne ci portassero a ragione la qualità di quelle percezioni sensoriali, e senza che associassero ad un “concetto” qualunque il senso delle nostre emozioni.

È come se quello stato di cose ci fosse possibile solo perché, senza sapere il modo né il motivo, avessimo ritrovato la capacità di percepire l’ambiente e chi lo abita in una maniera che, forse, abbiamo sperimentato solo all’inizio della nostra vita.

Le nuove immagini, avvolte nel silenzio, prive di retaggi culturali e di deformazioni sentimentali, ci permettono di accedere ad una nostra modalità di rapporto con il mondo, più antica della fase che ha visto aggiungersi a quelle immagini la parola, le classificazioni, i concetti, le valutazioni, il senso dell’emozione vissuta: tutti strumenti certo fondamentali per apprendere, per misurare, per incasellare, per distinguere, per separare, per entrare in una relazione di scambio e di comprensione con gli altri, ma anche per generare equivoci individuali profondi, conflitti interiori, cortocircuiti invalidanti, capaci di privarci di ogni certezza all’insorgere del conflitto tra il “sentito” e il “capito”, tra il piacere di fare e il dovere della prestazione.

Nell’incontro con le nuove immagini, colte nel loro valore assoluto, private della loro carica relazionale,

depurate del loro contenuto sentimentale, si ha forse la possibilità di accedere alla nostra parte emozionale più antica: quella capace, di volta in volta, di trovare, nell’unità del particolare, l’infinito; è quella che può permetterci di superare l’incontro con il concetto di limite, di frammento, e quindi di morte, creando i presupposti affinché la nostra più evoluta percezione del mondo, ad un dato livello, possa trovare nella regressione alla sua forma più antica il mezzo per proiettarsi oltre il limite, definito dalla nostra durata temporale.

L’accesso ad una memoria più profonda di quella rappresentata dalla fase della parola, ci permette di ritrovare intatta la certezza del nostro sentire, l’unità del nostro essere, la possibilità di ridare valore alle relazioni, ora liberate dagli antichi blocchi sentimentali, dagli antichi condizionamenti, dalle infinite trappole rappresentate dalle convenzioni e dai sistemi normativi in genere.

È chiaro che, così facendo, nello sviluppo di un pensiero metafisico mettiamo davanti a noi, come punto d’arrivo, quello che è stato in nostro inizio reale, il nostro punto di partenza certo: la nostra nascita, e l’esperienza individuale maturata in una vita, sia sul piano mentale e sia su quello sentimentale.

Per poter attuare questo progetto, però, dobbiamo invertire la rotta: regredire fino al punto di partenza, e poi spostare il frutto di un’esperienza condotta sul piano “orizzontale”, nel tempo di una vita, su quello “verticale”; allora, dal punto d’incontro delle due

dimensioni, avrà inizio lo sviluppo di un nuovo percorso evolutivo, capace di trasferire sul piano mentale e metafisico quella che era stata un'esperienza di vita vissuta alternativamente nel sentimento e nella ragione, perché, dopo avere preso coscienza della separazione dall'origine, troviamo un nuovo modo di sentirci parte integrante di quel tutto che ci contiene, e ritroviamo le condizioni psicologiche adatte a farci vivere un nuovo sentimento di partecipazione al tutto.

C'è un detto orientale che dice che "Ogni principio contiene la sua fine", ma allora è anche vero che "Ogni fine contiene il suo principio", e quindi si può pensare che nella maturità possa ripetersi, seppure in forma più dilatata, ciò che abbiamo già vissuto, che è contenuto nella nostra memoria più antica, e che, ancora, funziona come propulsore visionario e immaginativo; è come una invisibile traccia che ci guida verso un futuro che, pur nella sua imponderabilità, non può essere concepito diversamente da quello che è stata la nostra esperienza reale, vissuta in passato.

È in questo ambito che si sviluppa pienamente il passaggio dal materiale allo spirituale, dalla presenza all'assenza, dal passato al futuro attraverso il presente, in modo non molto diverso da come avviene in arte: probabilmente con altri strumenti materiali, ma, certamente, con le stesse dinamiche e problematiche immaginative e concettuali.

Per anni ho pensato ad un'arte di relazione, cioè formata da più elementi in grado di dialogare tra loro, cosa che può accadere nell'ambito della scultura, della pittura ed anche della fotografia.

Ho sempre pensato che il senso di quelle relazioni dovesse collocarsi nel vuoto che si veniva a formare tra un oggetto e l'altro, tra un segno e l'altro: qualcosa che vivesse dell'una e dell'altra cosa, senza farne fondamentalmente parte, una assenza in grado di interagire alla pari con una o più presenze, che fosse capace di raccor darle, come accade in fase di montaggio video, applicando quella funzione che, in termine tecnico, si chiama transizione.

Si tratta di qualcosa di simile anche a quanto sosteneva Carmelo Bene, "esperto di calcio", quando esaltava la capacità del brasiliano Falcao, allora calciatore della Roma, di riuscire a fare gioco anche senza possesso di palla, andando, di volta in volta, ad occu-

pare posizioni strategicamente adatte a possibili aperture, occupando un vuoto che la sua presenza arricchiva di senso: in pratica, una assenza di pallone capace di dialogare alla pari con il pallone stesso, in quanto presente in un punto di possibile dialogo strategico.

Da questo punto di vista, da molti anni a questa parte, realizzare installazioni ha permesso agli artisti infinite varianti (a cominciare dalle esili figurine di Giacometti, messe in relazione tra loro per dare un senso al vuoto dello spazio occupato), e questo ha spostato il concetto di opera tridimensionale da quello di albero a quello di rizoma; la stessa cosa è avvenuta nell'ambito della pittura e, in parte, anche in quello della fotografia.

Tutto questo, però, prevede che lo spettatore entri fisicamente nello spazio dato, e divenga, di volta in volta, il Falcao dell'arte, cioè sia in grado di individuare i punti dello spazio in cui il vuoto acquisisce senso di per sé, affinché ogni vuoto/senso, definito dai singoli artisti, possa essere percepito come tale, e in quanto tale possa mostrarsi altrettanto significante di un pieno/presenza, pur nella sua qualità di vuoto/assenza.

In questi casi, dunque, allo spettatore è riservato il movimento, il transito, la possibilità di far vivere l'opera da tanti punti di vista diversi, e questo in un tempo che segna la durata della sua partecipazione all'opera.

In pratica, in questi casi, l'attraversamento dello spazio fisico dell'opera, fondamentale per la compren-

sione delle problematiche che esprime, segna un tempo di transito che è comparabile a quello della durata della lettura di un libro, dell'ascolto di un brano musicale o della visione di un film, solo che in questo caso la storia non è raccontata dall'autore dell'opera, ma da chi la fruisce.

Per un autore che per anni abbia operato in questo ambito, e con questi vari strumenti, passare alla realizzazione di video, o alla scrittura, significa ribaltare il criterio operativo: se prima il tempo dell'opera era dato, di volta in volta, dalla scelta del fruitore (più o meno sensibile, attento, o preparato) e dalla sua capacità di far divenire racconto quel tipo di partecipazione all'opera, ora il tempo/durata e la "trama" del racconto deve definirli egli stesso a priori, affinché il senso dell'opera che ha realizzato sia assimilabile tramite una transizione continuata, un attraversamento che dura quanto la lunghezza del video o il tempo di lettura del libro.

Questo, per forza di cose, significa cambiare mentalità: prima per dare il senso voluto all'opera bastava accostare istintivamente uno o più elementi, ora, invece, l'azione deve partire dal come e dal cosa dire, per esprimere, nel tempo, il senso di una emozione fondamentalmente non capita, che si sviluppa e si dilata nella sua durata, alla ricerca delle sue ragioni (che l'autore non ha pienamente svelato nemmeno a se stesso), per dirsi, per cercarsi, per trovarsi.

Tramite questa modalità operativa si entra mentalmente nel transito, nel senso da infondere, che deve

essere espresso in modi e in tempi adeguati, per non sciupare e per non essere sciupati.

In questo passaggio l'artista si sposta dalla fissità spaziale alla transizione temporale, dall'oggetto creato, installato e mostrato, al divenire, costruito dalle parole e dalle immagini, dalla predominanza del sensoriale a quella del mentale, e dalla successione delle emozioni del ricordo alla capacità della mente di trattenere le essenze di ciò che si è incontrato nella sintesi dei momenti di fruizione transitoria dell'opera.

## LE TRASFORMAZIONI DELL'ARTISTA

Spesso le cause che inducono un artista a ricercare nuovi modi di essere, e di dirsi, sono determinate da inaspettati eventi drammatici, tanto intensi da imporgli, prima, un violento impatto con il dolore, e poi, la sua elaborazione.

In questa fase, a volte, è necessario un sostegno esterno: qualcuno che li accompagni nella difficile individuazione di sé, per sottrarli non solo al dolore del problema contingente, ma anche alle fissità prodotte dalla cultura affettiva d'origine, che spesso è la vera, e mai sospettata, causa del malessere incontrato.

Nella fase formativa, infatti, ogni informazione è fortemente veicolata dal sentimento, e questo può sviluppare una mentalità pesantemente infarcita di pregiudizi, che spesso può anche generare conflitti interiori di non facile soluzione.

Un artista che abbia vissuto tutto questo, ed abbia, di conseguenza, intrapreso un percorso di rivisitazione

di sé, manifesta la sua trasformazione interiore prima di tutto nell'ambito della sua creatività, in quanto il suo nuovo stato emozionale lo porta ad abbandonare, quasi immediatamente, le forme espressive del passato, in funzione di un nuovo modo di dirsi, mediante strumenti adeguati a trasformare l'intensità delle emozioni in opere, che presentano valenze estetiche e liberatorie, insieme.

Ora le essenze emozionali affiorano senza soluzione di continuità, obbligandolo non solo a riconoscerle, ma anche a porle al centro del proprio interesse, perché esse sono fondamentali sia per la creazione di nuove opere, sia per lo sviluppo di una sua nuova e diversa evoluzione, artistica ed umana.

L'artista, coinvolto in questo nuovo percorso creativo e di vita, subisce, da questo processo, una profonda trasformazione: prima poteva anche lasciarsi andare, con fare opportunistico, ad assecondare le esigenze del mercato, accettando, a volte, anche di diventare il pedissequo ripetitore formale di se stesso, più impegnato a produrre varianti del proprio già fatto, che a creare ex novo (allineandosi con l'attitudine di gran parte degli artisti a mantenere solo la qualità formale della propria opera, a discapito di una vera partecipazione emotiva, che, invece, sarebbe la sola in grado di sottrarli al manierismo accademico); ora, invece, i suoi nuovi bisogni interiori lo spingono a fare costantemente i conti con il suo sentito, inducendolo ad eliminare sul nascere ogni residua tentazione conservativa, in termi-

ni formali, e di risparmio, in termini emozionali.

Questo, nel tempo, per effetto di una doppia azione, creativa e psicoterapeutica insieme, gli fornisce i mezzi per un'autoanalisi che, se da una parte lo sottrae all'influenza del mondo esterno, dall'altra lo sintonizza, in maniera continuativa, con la sua stessa interiorità, che impone al suo atto creativo la costante adesione al sentito del momento.

È fondamentale che l'artista, mentre lavora, ignori tutto ciò che già conosce: nell'incontro con il nuovo, il vecchio deve sempre morire; nell'incontro con l'emozione la mente non può agire con astuzia, e neppure in forma conservativa: solo questo gli permetterà di andare oltre la forma espressa nell'esperienza già fatta, per ricercarsi nell'incontro con il nuovo.

La mente possiede la facoltà di ancorarsi al ricordo, mentre il sentimento ha il compito di non lasciarlo morire: la vita dell'uomo rinasce nell'arte solo se ha la possibilità di incontrare l'emozione in forma sentimentale, in un modo adeguato al suo essere, nel divenire di un tempo che trascorre rapido.

Il passato, nel suo confluire nel presente, deve essere depurato, dall'artista, di ogni simulacro di morte residuo, perché solo le tracce ed i colori della vita, qualunque sia il portato esistenziale dell'autore, devono confluire nell'opera: qualcosa di molto simile a quanto diceva Eduardo De Filippo ai suoi attori: "cerca la vita e troverai la forma; cerca la forma e troverai la morte".

Tutto questo, però, sembra essere in contrasto con

la cultura sviluppata dalla tecnologia del nostro tempo, la quale, tendendo, in forma invasiva, a sostituire la natura con il suo simulacro, non solo rende più difficile l'incontro dell'artista/uomo con l'ambiente naturale (che indurrebbe ad un pensiero metafisico, capace di abbracciare i concetti di limite, di durata e di morte), ma, paradossalmente, accentua anche il senso di estraneità dallo stesso sistema dell'arte, ora appannaggio del protagonismo di quegli artisti che operano ancora nell'ambito dell'idea di immortalità, sostenuti da giovanili deliri di onnipotenza.

Questi artisti agiscono ancora nell'appartenenza psicologica al luogo d'origine, in quanto non sono ancora giunti alla coscienza della separazione, e quindi non sono ancora entrati in quella fase in cui, per un bisogno evolutivo di spiritualità, si scoprono, nella propria interiorità, gli elementi che permettono la partecipazione ad una idea di dimensione cosmica: si tratta di qualcosa che contendiamo da sempre, che ha a che fare con la nostra memoria e con la nostra origine, ma che, a sua volta, ci contiene e ci può assicurare, accompagnandoci in un percorso che si suppone di trasformazione e di continuità oltre questa vita.

L'attaccamento all'aspetto formale dell'arte agisce a discapito del sentimento e delle emozioni, perché tiene l'artista lontano dalla dimensione evolutiva ora descritta, e ne inibisce lo sviluppo spirituale, trattenendolo ancorato alla parte materiale delle cose e della vita, cosa che non fa bene né all'arte, né agli artisti che la pro-

ducono in quel modo, e neppure a quelli che ne saranno i fruitori.

## IL QUATTROCENTOMETRISTA E LA LUMACA

A volte chi scrive ha un attacco superbo, per effetto di una leggera nota di eccitazione, e questo lo porta ad indugiare oltre il dovuto nella zona di confine tra la realtà e il sogno.

In questo caso l'inizio della scrittura è come lo stacco dai blocchi di un quattrocentometrista: la distanza da percorrere non è breve ma neppure infinita, e questo permette una corsa sostenuta, sino alla fine, dal potente vigore della giovinezza dell'atleta.

Com'è naturale che sia, nel testo si infiltrano tracce di quell'esaltazione, qualcosa che non ha nulla a che fare con la realtà di tutti i giorni, ma che svela la persistenza di una modalità del pensiero tipica della fase infantile, connotata da un marcato senso di onnipotenza.

Altre volte, invece, il pensiero affonda nel terreno cedevole del sentimento, e questo rallenta la scrittura: ogni passo è un ricordo, ed ogni ricordo una zavorra,

un peso che impone di prendersi il tempo per abbassare lo sguardo e riflettere sul da farsi. Così, se nel primo caso lo sguardo si getta oltre il traguardo e si perde nel sogno, nel secondo affonda nelle emozioni del ricordo e si contamina di pulsioni inconse. Questo fa sì che lo scrittore percorra i suoi quattrocento metri servendosi di due possibili velocità emozionali: una atletica, che conserva la spinta entusiastica ed irresponsabile del sogno infantile, l'altra, invece, più lenta e profonda, perché appesantita dalla coscienza del limite.

Aldilà della linea d'arrivo il sogno si trasforma nell'incontro con il presente e, come tutte le cose che si possono toccare con la mano, entra nel gruppo di quelle a termine, di quelle che, come l'uomo, durano solo per un po', e poi finiscono.

È a questo punto che lo sguardo del quattrocentometrista, affondato nel fango, si solleva di nuovo da terra, per guardare lontano, oltre il suo stesso limite, sognando un nuovo sforzo e un altro traguardo da tagliare. Questo avviene mentre le sue energie stanno tornando a rassicurarlo sulla sua capacità di tenuta, sulla forza che il suo corpo, ancora integro, può esprimere: chiara misura di una vitalità che lo autorizza a pensarsi di nuovo in corsa verso qualcosa di raggiungibile.

La lumaca è vischiosa e lenta, ha un involucro rigido ma fragile, proprio perché privo di elasticità. Ciò, unito alla sua lentezza, la espone a gravi pericoli, perché all'interno il suo corpo è molle e facilmente feribile:

è come l'animo di quelli che non hanno strumenti per difendersi dalle aggressioni gratuite, dalla volgare esuberanza di quegli individui che non mostrano sensibilità e rispetto per quelli che non sono come loro.

La sua scia vischiosa evoca il percorso dei santi, camminatori sulla via umida del sentimento, e la rende emblematicamente rappresentativa del nostro vissuto più denso e, soprattutto, di quello che deve essere portato oltre la linea del traguardo dal quattrocen-  
tometrista.

È questo lo sforzo che conta, che dà la misura della maturità raggiunta, perché mostra il valore del sogno che ci ha indotto alla corsa, e che dona all'azione una potenza reale, e la sottrae alla vacuità del delirio di onnipotenza.

In fondo ciò che conta, in una corsa che non incontra mai il futuro, è proprio questo: lasciare, al proprio passaggio, una scia capace di svelare l'intensità del vissuto; questo perché le tante corse fatte acquistino, nel tempo, l'aspetto di un percorso a tappe, e si capisca che non si è vissuto solo come aquiloni, trattenuti da un filo, in un volo statico senza scia, che li destina a precipitare sotto il peso della loro stessa materialità, appena viene a cessare l'alito che li sostiene in volo; alla fine sappiamo che quel continuo correre ci ha permesso di percorrere l'intero itinerario, arricchendoci di incontri e di essenze di vita da traghettare, con noi, oltre ogni nuovo traguardo.

Quando si inquadra un soggetto con un apparecchio fotografico, e si scatta una foto, si sottrae sempre quel particolare al suo insieme d'origine, e seppure spesso non se ne sia consapevoli, questo determina un importante cambio di stato, sia nel particolare ritratto, e sia nell'autore che ha determinato la selezione.

Ora quel fotogramma rappresenta ciò che gli occhi e la mente di un uomo hanno isolato e sottratto al naturale, trasformandolo sia in frammento di un insieme reale, sia in un tutto culturale, permeato dallo spirito dell'autore.

È difficile sostenere che una bella foto possa rappresentare solo un frammento dell'insieme naturale da cui è stata sottratta, e in quanto tale contenga elementi in grado di connotarla in senso tragico; eppure questo è quanto avviene sempre nel sentimento e nella psicologia del suo autore: la selezione di un particolare, dall'insieme d'origine, è un atto che separa nettamente

l'apollineo dal dionisiaco, il visto dalla mente (particolare inquadrato), da quanto, invece, è percepito sul piano emozionale (con riferimento al generale che quel particolare contiene).

Al momento dello scatto, cioè della selezione, una parte del tutto verrà negata, e con essa una fetta importante di quanto l'autore ha avvertito, in relazione all'ambiente generale, andrà perduta.

Certamente una parte di questa emozione persisterà nel soggetto isolato dall'inquadratura, ma questo non basterà ad evitare che l'autore, e la stessa immagine fotografica, possano caricarsi di elementi emozionali, che segneranno in senso tragico sia l'animo del soggetto/fotografo, sia la foto/simulacro dell'oggetto, perché gli elementi formali che ora compongono l'immagine sono permeati dall'emozione dell'autore al momento del distacco di quel particolare dalla sua origine, dato che nel passaggio dal naturale al culturale si determina sempre una frattura sentimentale.

Tale concetto è ben rappresentato in una sequenza del film "Quarto potere", di Orson Welles: fuori all'aperto, oltre i vetri della finestra della cucina, è inquadrato un ragazzo che sta giocando con la sua slitta sulla neve; questo mentre dentro, a sua insaputa, due esecutori testamentari, venuti dalla lontana città, informano sua madre dell'importante eredità che uno sconosciuto parente gli ha destinato, a patto, però, che egli sia "educato" secondo le indicazioni testamentarie, cosa che per lui significherà venire sottratto a quei

luoghi e a quegli affetti di origine, in funzione di un cambio di livello economico, sociale e culturale che non prevede necessariamente la sua felicità.

Questo distacco forzato da una condizione naturale di inconsapevole benessere costituisce il nucleo tragico del film, che determinerà una catena di eventi drammatici, fino all'inevitabile, amaro epilogo, in cui si comprende che il motore di tutte le azioni del protagonista è sempre stato il desiderio irrealizzabile di tornare alla felice innocenza di un paradiso perduto contro la propria volontà e senza aver capito il perché.

Tutto questo per dire che una frattura sentimentale si determina quando ciò che ci sta accadendo non è completamente contenuto dalla ragione, quando una parte ci sfugge e rimane imprigionata nel suo fondo di appartenenza, nella natura sentimentale d'origine, senza potersi evolvere sul piano razionale/culturale, fino a divenire coscienza di separazione.

La parte sentimentale, che durante il lavoro artistico non viene rielaborata, e rimane ancora trattenuta dall'emozione rimossa, rappresenta, dunque, una parte naturale che, a suo tempo, non ha incontrato una ragione capace di far evolvere il soggetto in termini culturali, separandolo dall'origine, e che, nell'elaborazione del suo contenuto emotivo, con gli strumenti dell'arte, non riesce ancora a trovare la via della superficie per rendersi visibile e, quindi, interpretabile, almeno in termini simbolici.

All'inizio si accennava all'opera di un fotografo, ma

la cosa vale anche per la produzione di un pittore, di uno scultore, di uno scrittore, ecc.

In ciò che si fa, in termini artistici, e non solo, c'è sempre qualcosa che rimane invischiato nella base sentimentale della nostra origine, qualcosa che fatica a staccarsi, e limita la velocità della nostra emancipazione da quel fondo naturale.

Tramite questo doloroso processo l'artista incontra il suo vissuto emozionale rimosso e lo rielabora: questo gli consente di limitare il danno procurato da antiche emozioni vissute e non capite, cosa che, invece, non è riuscita al protagonista del film "Quarto potere", che per tutta la vita ha tentato di compensare la traumatica perdita della dimensione sentimentale d'origine, simbolicamente rappresentata dalla sua slitta "Rosabel", acquistando tutti i possibili simulacri materiali di quella dimensione perduta, ma senza riuscire in alcun modo a vincere il senso di solitudine che quella frattura aveva determinato.

Per un artista rapportarsi alle essenze delle sue emozioni rimosse significa, da una parte, rilasciare energia repressa, e dall'altra sciogliere la fissità psicologica che lo ha tenuto bloccato nei deliri di onnipotenza dell'età giovanile, impedendogli di accettare il limite come mezzo per imporre una pausa alla dimensione sentimentale, per assestarsi psicologicamente all'idea di durata.

Ragionare sulla propria durata limitata, significa incontrare il concetto di morte, e questo non fa bene

all'arte: solo la sua paura è funzionale alla produzione dell'artista, non la sua accettazione; infatti quando un artista ha elaborato il concetto di limite e, quindi, ha accettato l'idea di morte, il suo percorso verticale può portarlo a sviluppare un pensiero metafisico che sposta le ragioni del sentito d'origine al punto di arrivo. Quando questo avviene, non c'è più bisogno di elaborare le emozioni che contengono l'essenza della frattura subita, della catastrofe e del distacco, ma solo il silenzio interiore, che caratterizza tutti coloro che hanno raggiunto questa dimensione: così l'artista potrebbe decidere di tacere, dopo avere compreso la funzione di quell'antico modo di ricercarsi.

Quando si giunge a questo punto, il processo di emancipazione dall'origine, secondo le modalità che si è tentato di descrivere all'inizio, è giunto al termine: il nuovo, ulteriore sviluppo individuale non avviene più tramite il distacco dal naturale, ma dal simbolico, ormai anch'esso inadeguato a descrivere e a rappresentare una dimensione che non è più di separazione da qualcosa, ma di partecipazione a qualcos'altro, in quanto, ora, anche dal punto di vista psicologico, il punto d'arrivo si ricongiunge con quello d'origine.

Separarsi dal simbolico significa abbandonare le forme sintetiche e rappresentative della realtà (e quindi anche l'arte); significa rinunciare alla ricerca del senso e della funzione delle cose e delle azioni, per entrare in una dimensione altra, che non è più l'elaborazione di emozioni rimosse, la scelta di concetti più

adeguati di quelli che, a suo tempo, si sono accompagnati ad esse, ma è l'accesso ad una dimensione di libertà: il definitivo affrancamento da qualcosa che ci teneva legati al passato, ad una materialità che ora non ci appartiene più, in funzione di una sopraggiunta spiritualità che ci porta, sul piano mentale e sentimentale, ad abbracciare una dimensione che non è più naturale e fisica, ma interiore e metafisica.

Per un artista, a questo punto, si apre il dilemma: decidere di viverci nel distacco e nel silenzio (godendosi la libertà che gli deriva dalla possibilità di aderire a tutto ciò che gli sta intorno, senza più dover combattere con le forze interiori che lo dilanano, legandolo a qualcosa o a qualcuno del suo passato), oppure cercare di dare forma analogica al suo nuovo sentito, alla sua diversa partecipazione alle cose del mondo, con nuovi strumenti, ben sapendo che da questo si svilupperà un percorso verticale, in cui alla materialità del fare dovrà sostituirsi la spiritualità dell'essere.

È in questa seconda via che potrebbe prendere forma la sua nuova identità d'artista, non in quello che egli fa, ma in quello che è: non più il manufatto come opera, ma l'artista come opera, perché egli, ora, è in grado di godere di ciò che esprime vivendo, lasciandosi andare alla partecipazione del proprio sentito; egli ora è divenuto una monade, e come tale basta a se stesso.

Quando il nuovo ti arriva addosso, senti che una strana energia ti spinge a pensare diversamente da prima. Ti guardi intorno, e ti accorgi che lì ci sono nuove strade, pronte a portarti dove per anni hai sognato di arrivare, solo che ora tu lo voglia.

Avere le strade aperte davanti, però, non significa poter raggiungere la meta in un balzo: se prima c'era un muro virtuale, che imponeva la fuga in un mondo irreali, impedendo l'arrivo immediato alla meta agognata, ora, invece, la realtà indica il cammino, che chiede tempo e impegno, come l'unico e vero mezzo per arrivare dove si vuole.

La differenza, tra prima e ora, è che per raggiungere la meta bisogna darsi, come prioritari, un quando e un come: unici e veri problemi da affrontare e superare, se si vuole arrivare veramente da qualche parte.

Il quando e il come parlano rispettivamente del tempo da darsi, e delle strategie da adottare, perché,

contrariamente a quanto avviene nel sogno, nella realtà nulla è facile o difficile: tutto avviene secondo logiche di affinità o di contrasto, e tutto sta nel riuscire a capire in tempo quando è il momento di agire o di stare fermi: il quando e il come trattano solo di questo.

Nel cammino di rinascita imposto dal nuovo si viene sospinti dal vento fresco della nuova primavera e dall'emozione dell'avventura, pur non essendo totalmente privi dell'esperienza specifica, relativa al camminare: ci sono cose reali da fare, in un modo o nell'altro, in un tempo o nell'altro, e vengono tutte vissute con lo stato d'animo della "prima volta", per cui risultano, in qualche modo, diverse da quelle già incontrate; sbagliare qualcosa può rappresentare solo un rallentamento del proprio cammino, ma non il fallimento: l'esperienza può non riuscire ad evitare l'errore, ma la motivazione a fare, e a procedere comunque, consente di non allontanarsi mai troppo dalla strada maestra, almeno sino a quando il nuovo è vissuto come tale, perché, in caso contrario, al senso dell'avventura subentra quello della ripetizione opportunistica, ed allora, spinti dall'energia che il sistema collettivo imprime alle cose del mondo, si viene incanalati da una parte o dall'altra per trarne dei vantaggi, e non per incontrarsi sul cammino.

Quando ci si muove, spinti dall'energia che altri hanno messo in moto, si agisce con la mentalità dei piloti d'aliante, che si spostano con abilità da una nuvola all'altra, per sfruttarne le correnti ascensionali

d'aria calda, e allora, in quel che facciamo, non c'è più nulla di nuovo e di avventuroso, perché il vento che ci spinge non è più quello fresco e profumato della primavera, ma solo quello che sposta le nuvole, quello che si è staccato dalla terra, e che ora vola solo in alto, troppo in alto per permetterci di toccare le cose con la mano, e trarne piacere.

Il nuovo che ci viene addosso, e ci travolge, rappresenta sempre l'uscita definitiva da una fase di naufragio, dal fallimento di una cultura rappresentata dal precipitare del "pilota d'aliante" che, seppure sappia volare da una nuvola all'altra con abilità e perizia, cade quando il vento che lo trasporta non lo emoziona più.

A questo punto il discorso si fa circolare, e si torna da capo.

"Quando il nuovo ti arriva addosso..." bisogna che i nostri recettori sensoriali divengano i percettori infallibili del nuovo tempo, e che, come le vibrisse dei gatti, sappiano darci la perfetta misura della distanza tra noi e la preda, per evitare ogni traccia di già fatto e di già detto che non sia coscienza: continuare su quella strada, infatti, significherebbe tradire il tempo evolutivo che ci scorre dentro, tempo difficile da gestire, difficile da conservare, difficile da sfruttare.

L'incontro "alla prima" con l'esperienza di vita non contiene tracce di memorie condizionanti, mentre il tempo della rinascita ha, alle sue spalle, un vissuto importante, difficile da dimenticare: ed è giusto che sia così.

Il noto, il già fatto e il già visto, in questo caso, sono la cartina di tornasole che ci dà la misura del nostro progredire incontro al nuovo: basterebbe ricadere, senza averne coscienza, su di una risposta già data, per innescare il meccanismo fallimentare della “riattualizzazione del passato” in forma conservativa, reintroducendo dinamiche psicologiche coattive, con il rischio, sempre presente, di trasformare anche questo nuovo percorso zigzagante, in un percorso circolare.

L'azione che si sviluppa nel tempo del nuovo, non deve mai ricongiungersi al suo inizio, per non annullarsi, e quindi bisogna che la memoria agisca da segnalatore della ripetizione in atto, cominciando a lampeggiare in rosso, come i dispositivi di allarme, nel momento in cui viene a scemare l'emozione che accompagna la partecipazione all'avventura, anche quando questo si verifichi in contesti diversi da quello della prima volta, e attraverso dinamiche differenti da quelle del passato.

In questo modo l'avventura e lo studio dell'ambiente si alternano efficacemente, così il nuovo entra in relazione al preesistente e sviluppa un progetto che, per uno che rinasce, non è fatto solo di esplorazione, ma anche di affermazione; se così non fosse, non si avrebbe mai la possibilità di fare riferimento alla coscienza acquisita, che non è solo conoscenza accumulata dall'esperienza, ma bensì una forma di amplificazione del sapere che porta l'uomo oltre il suo stesso agire, collocandolo in un altrove diverso dal luogo che abita nel fare.

Tutto questo è vero in generale, ma lo è ancor più per l'artista, che non solo deve corrispondersi in tutte le sue stagioni, ma, per dare un senso compiuto a quello che fa, oltre ad esserci, deve anche tendere a conseguire il riconoscimento adeguato al suo valore: niente di più, e niente di meno di ciò che egli è.

## QUANDO SOGNO E REALTÀ COINCIDONO

Nella mia vita d'artista c'è stato un periodo in cui ciò che facevo corrispondeva a quanto avevo sempre desiderato, la realtà corrispondeva al sogno, e vivere in quel modo non comportava nulla di anomalo: nessun disagio, nessuna ansia, nessun dolore. Le persone che frequentavo erano quelle giuste per le cose che facevo, e nessuno di noi si sentiva fuori posto o inadeguato a vivere quei momenti, quei luoghi e quel fare.

Il tempo in cui la realtà e il sogno coincidevano non è durato a lungo, ma abbastanza da segnare una differenza con il poi, rendendo difficile ogni successivo tentativo di adattarsi a vivere diversamente da allora.

Vivevo ad arte producendo arte, stavo con altri che, come me, si sentivano al posto giusto, l'unico possibile, ed eravamo felici di esserci, con quella naturalezza e quella sicurezza di sé che, probabilmente, si prova solo nell'infanzia, quando il rapporto di identità con il mondo ha un assoluto valore biunivoco: si è contenu-

to e contenitore insieme.

Quel periodo non conteneva pensieri di marginalità o di centro: nulla che facesse ipotizzare l'esistenza di qualcosa di diverso da quel modo di vivere, che traduceva la piena partecipazione all'essere in quel dire e in quel fare.

Non credo che quel tempo sia stato privo di momenti d'infelicità o di dolore: questi esistono sempre, in ogni fase della vita, esattamente come la felicità, solo che, allora, erano stati d'animo transitori, che scorrevano rapidamente su di una base solida, centro di un universo senza confini, che corrispondeva sempre con il punto che, di volta in volta, si occupava, perché il mio centro, senza ombra di dubbio, ero io, e quelli che erano con me non si sentivano certamente diversi.

Questo modo di vivere è possibile solo quando si agisce spinti dal senso di avventura, quando, individualmente e collettivamente, si è parte di un flusso energetico che porta a viverci appieno, in rapporto al tempo e al luogo abitato: tempi e luoghi reali, ma, e qui si gioca la differenza, coincidenti anche con quelli mitici, trasfigurati dallo stesso stato d'animo di quando si era bambini, e si viveva completamente, e contemporaneamente, sia la realtà che il sogno, senza soluzione di continuità e senza pause separanti, capaci di segnare il tempo e di portare fuori dalla vita, cosa che, però, senza sapere bene perché, ad un certo punto, improvvisamente avviene.

A quello stato di benessere subentra un inquietante

senso di inadeguatezza, come se il proprio tempo fosse finito, e da quel momento in poi avesse avuto inizio quello degli altri: quelli più giovani, che ancora non devono fare i conti con la loro “durata”, e che, per questo, non si sentono ancora obbligati ad assestarsi su basi riflessive, per adeguare il proprio essere a tempi e a modi diversi da quelli loro propri, che non comprendono ancora un prima e un poi, ma solo un “qui e ora”.

È l'uscita dal “qui e ora” che ha segnato la differenza, e ha dato misura e valore al centro, da cui si è usciti per entrare in relazione al concetto di periferia, connotato, nel tempo, come “marginalità” o “estraneità”, fino ad assumere le valenze negative di “fallimento”, di “inutilità”, di “perdita del centro e del proprio valore”, di “obsolescenza”, di “solitudine” ecc., tutte cose, queste, che hanno a che fare con la separazione del sogno dalla realtà, in funzione dell'affermarsi di un pensiero metafisico, capace di elaborare il concetto di durata e di incontro con il limite.

L'uscita dal centro è, dunque, il primo passo verso questo diverso modo di vivere: certamente non meno intenso dell'altro, e neppure meno avventuroso, anche se, in questo caso, l'avventura assume un carattere più mentale che sensoriale e fisico. Resta, comunque, il fatto che, con questo cambio di stato, la vita diventa altro da prima: ora ogni “nuovo” che avanza è qualcosa che tende a togliere spazio a ciò che gli preesisteva per affermarsi, per marcare il tempo e i luoghi con nuovi geni, per attaccare, e far decadere, tutte le forme con-

servative che il tempo precedente si era dato per durare più del dovuto, per resistere all'avanzare del nuovo e non incontrare la morte.

In un passaggio di questo tipo, tuttavia, non tutto ciò che è stato fatto prima viene aggredito dall'avanzare del nuovo: solo ciò che non ha più funzioni vitali viene intaccato, disgregato e destinato alla putrefazione, perché rinasca in altra forma, com'è giusto che sia.

Formalismo, conservatorismo, persistenza di forme inutili alla vita, ecc., perderanno progressivamente consistenza, sino a scomparire, mentre solo ciò che avrà mantenuto intatto il rapporto con l'emozione individuale, e con il tempo presente, persisterà e si mescolerà al nuovo, perché questo è il contenuto del tempo che caratterizza il qui e ora: presente e passato, espressi da sensibilità ed età diverse, culture ed entusiasmi differenti ma, insieme, partecipi dello stesso flusso energetico, che scorre lieve e possente quando la vita si esprime nella realtà e nel sogno insieme, senza scontri o contraddizioni.

Per un adulto, naturalmente, l'azione espressa nell'ambito del doppio registro sogno/realtà dura solo per il tempo dell'atto o dell'azione creativa, perché subito dopo egli rientra nella coscienza della separazione, come il selvaggio che ha abbandonato la foresta per poi ritornarvi, a distanza di tempo: anche per lui il ritorno al luogo in cui la realtà e il sogno coincidevano è impossibile, perché quella separazione gli ha permesso di

vedere da fuori l'antica condizione magica, e questo lo ha trasformato per sempre, rendendolo inesorabilmente consapevole della distanza che lo separa da quel tempo e da quel luogo.

Ora all'artista è concesso di perdere quella coscienza della separazione solo nei momenti in cui il fare creativo lo assorbe, e annulla la sua coscienza del tempo; solo in quei momenti, per lui, il sogno e la realtà coincideranno come un tempo, ma poi, un attimo dopo avere cessato l'azione creativa, egli tornerà in sé, e questo lo ricollocherà nella coscienza della separazione che, però, a questo punto, gli fornirà anche la consapevolezza che quel distacco dal flusso diretto con la vita potrà essere annullato ogni volta che per lui sarà possibile esprimere la propria creatività, perché a questo, almeno, la vita, e l'età, non impongono limiti.

## L'ARTE E LA NOIA

C'è un periodo in cui l'artista si guarda intorno ed è molto interessato al lavoro degli altri: lo è per la naturale propensione all'apprendimento, ed alla curiosità per l'erba del vicino, sempre un po' più verde di quella di casa propria.

È una curiosità che ha la funzione di aprire le porte del mondo e di farlo uscire dal suo ambito ristretto: un po' come accade ad un adolescente con la famiglia d'origine. In questo momento lo sguardo è diretto all'esterno, e tutto ciò che accade intorno va consumato con i sensi, in una grande abbuffata; lo si fa per essere partecipi di tutto, per essere tutti: in quel momento l'isolamento è psicologicamente insopportabile, perché significa venire esclusi dall'illusione di essere presenti e attivi nel grande mondo della magia e dell'incanto.

In questa fase tutto brilla, e questo fa effetto sull'artista giovane, poco esperto, ma ottimista, carico di energia e sicuro di poterla spendere tutta a proprio van-

taggio, come se gli altri, tutti gli altri, non fossero come lui.

Questa è una fase d'espansione orizzontale, di incontri e conoscenze, di apprendimento, di illusione, e di cose fatte per la prima volta, con una energia ed una capacità intuitiva che non stupiscono, perché sembra una cosa naturale, e come tale non va indagata: non importa sapere come avvenga, né scoprire i coinvolgimenti sentimentali che comporta, e neppure conoscere come il presente si relazioni al passato e viceversa. Ciò che conta è l'incontro con gli altri, l'esserci e il sentirsi parte del tutto, condividendo modi e forme per dirlo, per parlare la stessa lingua, per non essere altro dagli altri.

Tutto questo dura sino a quando quel modo di fare non si trasforma in un modo di essere, ed è allora che all'entusiasmo iniziale, ed alla normalità successiva, subentra la noia: noia per vedere sempre le stesse persone, noia per incontrare sempre le stesse parole e gli stessi pensieri, sino ad arrivare al momento in cui la noia investe anche le opere che vengono presentate dagli altri artisti, ed è allora che questo stato d'animo dilagante porta a pensare che, forse, si potrebbe essere più stimolati dalla solitudine e dal silenzio, affinché altre voci ed altre immagini affiorino dalla memoria, ed il presente si riempia anche di altro.

Le voci e le immagini del sentimento, contrariamente a tutte le altre, si fondono nel tempo, ed assumono valenze formali e sostanziali uniche per ogni

individuo: alla noia per l'appiattimento formale esterno, determinato dalla volontà di tutti di stupire gli altri con la novità, cosa che fondamentale annoia, subentra l'incontro emozionante con ciò che viene da lontananze interne, qualcosa che parla lingue conosciute, e che ha come unico referente chi le contiene nella propria memoria, emozionale ed affettiva.

Nel tempo della grande comunicazione ciò che manca è l'ascolto differenziato: la possibilità d'incontrarsi in ciò che si è stati, nelle fasi precedenti alle fusioni che ci hanno fatto divenire altro da prima, facendoci acquisire nuove caratteristiche, ma anche facendocene perdere altre, certamente non meno importanti.

Forse è su questo che l'artista dovrebbe concentrarsi, per uscire dal formalismo dilagante e dal frastuono di fondo, prodotto dalle troppe voci sovrapposte, dalle troppe pseudo-novità proposte nel tentativo di stupire: tutte cose che annoiano e allontanano dalla possibilità dell'incontro con ciò che si è stati, e con ciò che si è perduto, di fondamentale originale, nel divenire altro in rapporto a gruppi e ad idee che conoscono solo l'espansione orizzontale.

La noia che si vive in rapporto all'arte è un segnale forte, che deve indurre a ricercare l'arte in altro, in qualcosa che abbia altre forme, altre voci, altri colori ed altri materiali.

Evidentemente, alla base di questo stato di cose sta il tradimento dei tempi dell'arte, della sua onda lunga,

frantumata in piccole creste per adattarla ai tempi richiesti dalla moda, al fine di mantenere sempre desta l'attenzione sulla pelle delle cose e delle persone, ma impoverendo, così, l'importanza del dirsi nei tempi e nei modi dovuti, trasformando l'ascolto delle singole voci in frastuono, e quello delle troppe proposte creative in noia.

Nel tempo, per forza di cose, la partecipazione dell'artista all'arte della maturità lo sposta dalla mondanità alla riservatezza, in quanto l'incontro con la profondità del suo essere antico lo induce a sottrarre se stesso agli altri, affinché il dialogo tra ciò che è stato e ciò che è ora avvenga nell'ambito di un doppio riconoscimento: che il "fanciullino" riconosca le ragioni dell'adulto, e l'adulto riconosca quelle di chi è già stato, in altre stagioni della vita; l'artista che non riesce a stabilire questo dialogo, rivolge facilmente la sua attenzione all'esterno, al mondo animato dai giovani che non hanno ancora incontrato la noia, perché viene attratto dalle loro forme cangianti, dal colore della pelle delle cose, partecipando, con loro, ad un rito collettivo che ora, invece, lo esclude inesorabilmente, e lo colloca al margine di quel mondo e di se stesso.

Quando l'artista incontra la noia nella mondanità, è tempo che la sua partecipazione al mondo dell'arte sia esercitata con gli abiti e i colori della professionalità, dell'impegno umano e civile, che è altro da quello artistico, relativo alla sola creatività: è in questo modo che l'artista e l'uomo possono prendersi cura del giovane e

dell'adulto insieme, sia di quello che essi stessi contengono e sono, sia degli altri, quelli che, distanti solo per età, pur nella differenza, hanno il diritto di manifestarsi e di dirsi nelle forme che sono loro proprie; questo è un aspetto della molteplicità, una ricchezza che fa la differenza tra la contrapposizione e il dialogo, tra la negazione ed il riconoscimento dell'altro, tra il riconoscersi ed il negarsi, nel proprio essere a termine.

Accettare questa condizione significa anche riconoscersi nel costante divenire, nell'aderire, momento per momento, a quello che si è, nella continuità del transito, affinché vengano abbandonate le forme conservative, non più appartenenti al presente, e le forme compensative, finalizzate ad evitare l'incontro con il limite. È in questo che il giovane e l'adulto che sono in noi si incontrano e si fondono: il fanciullino perde l'onnipotenza, e l'adulto, che ritrova la propria innocenza, non ha più bisogno di sfuggire la morte, inseguendo le forme esteriori della novità, le stesse che, ad un certo punto, lo hanno annoiato, inducendolo a ricercarsi, ad ascoltarsi e a riconoscersi in tutte le sue parti.

## *Indice*

7	Presentazione	80	Il mosaico in rapporto alla scultura
13	Il tempo dell'arte.	85	La "classicità" dell'artista introverso
17	Lo spazio tra una forma e l'altra	90	Sulla fotografia e sull'arte
21	La perdita dell'immortalità	98	Oltre i limiti della normalità
25	La ricerca del proprio valore	102	Gli abitatori del "tra"
29	L'interferenza	106	La linea di demarcazione
33	La visione del sogno	111	L'intellettualizzazione in arte
37	L'azione ossessiva	118	L'anguria di Moreni
41	Tra le pieghe della malinconia	123	Oltre il limite della ragione
44	L'artista e la sua ombra	126	Il nuovo contesto
46	L'artista e la polvere d'oro	130	La rivisitazione
50	Le forme dell'emozione	135	L'artista non riconosciuto
53	La trasformazione del sacro	140	Il frammento
60	Le ragioni dell'artista	143	L'obsolescenza
66	I livelli	152	La comprensione del simbolico
75	L'azione compensativa	155	La doppia solitudine dei fratelli Giacometti
		159	Alberto e Diego Giacometti
		162	I fratelli Giacometti e la cultura del rifiuto
		165	Le immagini del silenzio
		171	La transizione
		175	Le trasformazioni dell'artista
		180	Il quattrocentometrista e la lumaca
		183	Oltre il simbolico
		189	La caduta del pilota d'alianti
		192	Quando sogno e realtà coincidono
		197	L'arte e la noia

Il presente volume è stato realizzato  
grazie al contributo di:

Comune di Rimini  
Assessorato alla Cultura



progetto grafico  
GIANNI DONATI

fotolito  
LINOPIA RIMINESE

stampato nel mese di marzo 2006 presso  
LA PIEVE POLIGRAFICA EDITORE  
VILLA VERUCCHIO (RN)

