

Provvisorietà di un gesto

Ipotesi intorno ad una scomposizione geometrica del processo creativo

di Elisabetta Orsini

Bisognerebbe studiare un'opera d'arte dal punto di vista della sua temporalità, esaltando l'aspetto frammentario e provvisorio del gesto creativo che l'ha prodotta. Studiare l'opera interpretandola come il risultato di una successione di tappe intermedie.

Un'opera può essere pensata come una linea composta da infiniti tratti segmentari. Questi tratti si disperdono e fluidificano nella linea che essi producono, nello stesso tempo in cui la linea li unisce e li orienta in un senso unitario.

Ogni segmento è la tappa di un percorso di cui non si conosce la lunghezza o la vastità: vive, nel momento accidentale in cui è possibile pensarlo, una sua eternità, un suo stato di sospensione. In effetti, un'opera può restare incompiuta e la linea può interrompersi ad un qualsiasi stadio della sua evoluzione, lasciando indefinito il gesto e l'opera irrisolta.

Un'opera è dunque la somma di tutti quegli istanti in cui si è lavorato per produrla: se si riuscisse a recuperare i segmenti di cui è costituito l'insieme, ci si troverebbe di fronte ad oggetti che emanano un senso di eternità, giacché è questa l'emozione che suscitano i frammenti di vita interrotta.

Ma soltanto attraverso l'immaginazione, ovvero con una deliberazione della mente, è possibile frangere l'oggetto nel percorso che l'ha costituito e che lo ha reso unitario e dunque privo di temporalità.

Se si desidera recuperare quegli istanti in cui l'oggetto ha preso forma, non si può spezzettarlo come se fosse un puzzle.

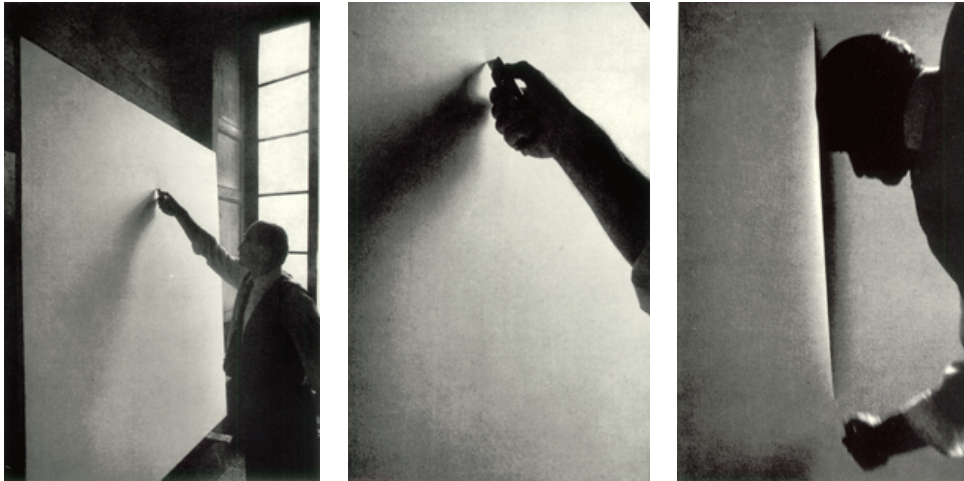


Figura 1: Fontana *rappresenta* un suo gesto

Le fotografie di Ugo Mulas ritraggono sia i momenti che precedono il taglio, che l'opera già compiuta, in modo da dare l'illusione che il gesto dell'artista sia avvenuto sotto gli occhi del fotografo. In realtà, la sequenza fotografica è una specie di rappresentazione teatrale del momento creativo perché Fontana non ha voluto farsi fotografare mentre operava il vero taglio. Racconta Ugo Mulas: “abbiamo messo una tela nuova sulla parete, e Lucio si è comportato come quando aspetta di fare un taglio, col suo stanley in mano (...) fatta questa foto abbiamo tolto la tela e l'abbiamo sostituita con un quadro finito, fatto d'un solo grande taglio. Fontana ha messo la mano nel punto terminale del taglio (...). Ugo Mulas, *La fotografia*, Einaudi, Torino, 1973, p. 100.

Nell'opera si sono cristallizzati il tempo e la vita dell'artista: il tempo e il movimento dell'uomo che ha agito per determinarlo. Tempo e azione sono diventati inscindibili, si sono confusi e solidificati in un unico oggetto sensibile.

Recuperare un segmento dell'opera è possibile attraverso una finzione dell'immaginazione, che ripercorre a ritroso il tempo e i movimenti dell'artista, per scandirli in istanti.

Proviamo dunque a spezzettare la lunga catena di segni che ha condotto l'artista a produrre l'opera e frangiamo il percorso creativo fino al punto di evidenziare le sue naturali fratture interne, gli stati di epoché, presumibilmente provvisori.

Come abbiamo detto, non è possibile compiere quest'analisi partendo da un oggetto finito, ma soltanto afferrando l'opera come se fosse il filo di un gomito, da sbrogliare con l'uso dell'immaginazione.

Se un'opera d'arte, come sostiene Alberto Giacometti, è un lungo cammino che si arresta solo per motivi accidentali e contingenti,¹ ebbene intraprendiamo questo lungo cammino, procedendo nelle due direzioni differenti e opposte. Partendo da un punto iniziale, dall'origine dell'opera, per muoverci verso la sua conclusione, e partendo dal suo presunto atto finale, per ricapitolare a ritroso tutti i segmenti che sono succeduti al suo inizio.

Afferriamo il primo anello di questa catena.

Un punto geometrico primario, che si fissa sul foglio in un modo che definirei assoluto. Cosa lo precede? Da un certo punto di vista si potrebbe rispondere: nulla. Infatti il primo

¹Per Giacometti la produzione di opere *compiute* rivestiva un'importanza assolutamente secondaria: "Io non creo per realizzare belle pitture o belle sculture. L'arte è solo un mezzo per vedere". (Alberto Giacometti, *Il mio lungo cammino*, Hestia Edizioni, Cernusco Lomb., 1998, p.50). Giacometti disprezzava il culto dell'opera d'arte. Quello che lo interessava non era mai la realizzazione di un progetto ma l'attuazione di un tentativo. E il tentativo era potenzialmente infinito, perché si identificava ai suoi occhi con la stessa ricerca. Distruggeva le sue sculture perché continuava a lavorarci sopra, inarrestabilmente, fino a consumarle del tutto: considerava le opere come delle *porte*.

segno sembra sciolto da legami che non siano auto-referenziali e auto-prodotti, quei legami che si accinge a creare nel momento stesso in cui viene posto come frammento inaugurale.

Eppure, come scrive Deleuze, l'artista fatica a liberare la tela (o il foglio) da tutti i cliché e gli stereotipi figurativi che vi albergano già prima che si decida ad agire.

Lo sforzo maggiore, connesso a quello di inventare, è quello di uscire da quell'*habitat* naturale di segni che condiziona e orienta la creazione verso forme e cose già conosciute.

È come se l'artista fosse spinto a tornare nel *luogo del delitto*: a ripercorrere un cammino noto, piuttosto che a proporre uno sconosciuto, disatteso. Quindi la difficoltà maggiore è quella di svuotare il foglio o la tela da quei segni che vi gettano le loro ombre, le loro probabilità d'essere. È quella di creare un'*improbabilità*². Di liberare il manoscritto o la tela dagli stereotipi letterari o figurativi che lo pregiudicano.

Il punto o il segmento primari, devono essere assoluti nel senso che devono essere *sciolti* da questi cliché (da questi stereotipi). Come una fitta tela di ragno, un reticolato di significati già costituiti, il cliché imbriglia ogni punto in un' intricata rete di relazioni, annullando la forza deflagrante della sua improbabilità.

Il primo punto è perciò un segno che vuole annullare, che vuole distruggere nell'atto di affermarsi.

²Scrive Gilles Deleuze in *Bacon. Logica della sensazione*: "Il pittore ha molte cose nella testa, attorno a sé o nell'atelier. E tutto ciò che egli ha nella testa, o attorno a sé, è già nella tela, più o meno virtualmente, più o meno attualmente, prima che il pittore cominci il suo lavoro. Tutto questo è presente sulla tela sotto forma di immagini, attuali o virtuali. Sicché il pittore non deve riempire una superficie bianca, semmai dovrebbe svuotare, sgomberare, ripulire". (Gilles Deleuze, *Bacon. Logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata, 1995, p.157).

È un punto iniziale solo se riesce a collocarsi in uno spazio vuoto, in un silenzio figurativo, musicale, lessicale. Un silenzio della memoria simile all'*oblio mistico* del poeta Juan de la Cruz.

La sua *notte della memoria* trae ispirazione dalla teologia negativa di Dionigi l'Areopagita e identifica l'esperienza mistica con un cammino di progressivo spossamento e offuscamento di tutte le facoltà sensoriali e spirituali, uno *sprofondare in cecità*.

L'oscurità di questo oblio ha un significato e un valore poetico. La notte buia si trasforma in un chiarore creativo, in un'esperienza amorosa, in un'attitudine affermativa: "più salivo in alto/più il mio sguardo si offuscava,/ e la più aspra conquista/ fu un'opera di buio;/ ma nella furia amorosa/ ciecamente m'avventai/ così in alto, così in alto/ che raggiunsi la preda"³.

Ma torniamo alla nostra linea e al punto che la fonda.

Questo primo frammento (come anche i successivi) vive un rapporto ininterrotto con una tradizione paradigmatica di segni. La scienza non è l'unica disciplina che progredisce attraverso l'applicazione di paradigmi scientifici, sporadicamente sostituiti. Anche la letteratura, le arti figurative e la musica sono discipline che possiedono dei *paradigmi*.

La relazione che l'artista intrattiene con le opere che lo hanno formato esteticamente, è un confronto inevitabile. Harold Bloom⁴ è uno dei critici che maggiormente ha riflettuto sul carattere di tale rapporto. A suo avviso, un autore tende ad imitare l'opera che lo ha maggiormente

³Juan De La Cruz (1542-91), *Poesie*, Einaudi, Torino, 1974, p.21.

⁴L'assunto radicale di Bloom è che "La storia della poesia deve essere considerata indistinguibile dall'influenza poetica, poiché i poeti forti costruiscono tale storia travisandosi l'un l'altro, in modo da liberare un nuovo spazio alla propria immaginazione". (Harold Bloom, *L'angoscia dell'influenza*, Feltrinelli, Milano, 1983, p.13).

influenzato, ma tale imitazione spesso assume la forma di un vero e proprio *fraintendimento*.

Anzi, secondo Bloom, tanto maggiore è l'importanza di questa opera seconda (o derivata) quanto più forte è il fraintendimento che essa sa offrire dell'opera dalla quale ha tratto *ispirazione*⁵. Un'opera importante è un'opera che offre un grande fraintendimento culturale e che tenta di annullare il paradigma estetico che l'ha formata, per sostituirlo.

L'influsso dei paradigmi sul gesto primario, provvisorio, è un'incognita, ed è valutabile soltanto a posteriori. I paradigmi si proiettano sul punto, ma il gesto creativo può svincolarsi dal loro schematismo.

Il punto può creare nuovi segmenti simbolici, nuove figure geometriche o addirittura nuove geometrie...

Restano altri fondamentali problemi. Ad esempio quello del passaggio da un punto ad un altro punto.

Qual è il rapporto tra il primo gesto e il secondo gesto? Tra la prima concatenazione di segni e la successiva? Per rintracciare le modalità di questa progressione, possiamo immaginare due schemi fondamentali di un percorso creativo: uno schema lineare e uno schema espansivo.

La musica e la scrittura seguono uno schema di progressione prevalentemente lineare, mentre le arti figurative praticano per lo più una geometria di espansione non-lineare.

⁵Scrive Gide: "I grandi intelletti non temono mai le influenze, ma al contrario le cercano con una sorta di avidità che è come l'avidità di ESSERE". E poi ancora (sempre nello stesso saggio): "Le grandi epoche di creazione artistica, le epoche feconde, sono state le epoche più profondamente influenzate" (André Gide, *Sull'influenza in letteratura*, Rosellina Archinto, Milano, 1993, pp. 40, 42).



Figura 2: Matisse al lavoro

Ma nel caso delle arti figurative come nel caso della scrittura, il passaggio da un segno ad un altro comporta una identica risolutezza.

Una capacità di scelta.

Talvolta, prima di deporre un qualsiasi segmento, l'artista gioca a lungo con i segni ancora inespressi.

Muove la sua mano nel vuoto, disegnando un arabesco immaginario che sviluppa per esteso la lunga concatenazione di segni che presidia il suo essere.

In un vecchio documentario su Matisse, si vede la mano del pittore assorbita in complesse circonvoluzioni sulla tela, che mimano il gesto pittorico a venire, cercando di definire la precisione del tratto.

Una volta che si è iniziato a dipingere e che si è creata una prima concatenazione di gesti pittorici, il primo segno viene assorbito dai segni successivi e si perde nella loro complessa contestura.

In un dipinto, il segmento originario persiste come tale soltanto se rimane unico e isolato nel tempo (l'opera irrealizzata). Qualora al primo gesto seguano altri gesti, l'origine dell'opera viene investita dal gorgo dei segni successivi e diventa irrintracciabile.

Al contrario, una composizione letteraria (o musicale) conserva sempre il simulacro dell'inizio. Un *incipit* che possiede il valore di una genesi semplicemente perché la *rappresenta*, ma che in realtà potrebbe anche essere stato scritto successivamente alle altre parti (si tratta cioè di un luogo simbolico).

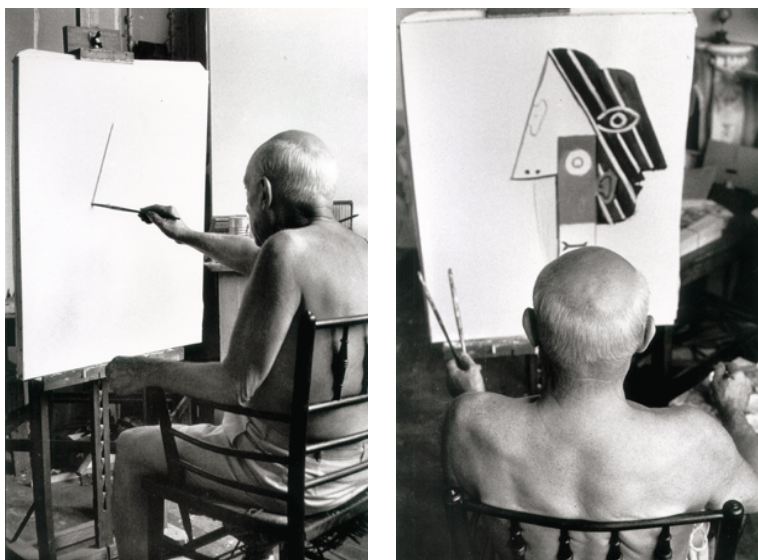


Figura 3: L'incipit scomparso

Picasso nel suo atelier - Foto di David Douglas Duncan

Il problema dell'incipit, dell'individuazione del segmento primario, non è una questione oziosa, soprattutto se si vuole arrivare a concepire diversamente l'opera d'arte, osservandola come se fosse un **PERCORSO**.

La sua oggettualità simultanea, il fatto che si presenti come il **RISULTATO** ormai compiuto di un processo (in cui i vari frammenti-momenti d'opera sono tutti già definiti nell'attimo presente) è estremamente deviante.

Rende ancora più difficile tracciare la mappa stratigrafica dei movimenti dell'artista, una mappa che comprenda anche i percorsi abbandonati o interrotti. Ritornare all'incipit e a questo groviglio inestricabile di linee e di punti, significa ritornare all'opera nel suo corso d'effettuazione.

L'artista è continuamente sollecitato a prendere delle decisioni, a determinare e ad orientare il proprio cammino. La necessità di una scelta comporta uno stato di tensione quasi ipnotica, una vera e propria forma di meditazione. La persona che crea somiglia ad una figura dipinta in un quadro di Raffaello, intitolato *Il sogno del cavaliere*. Il cavaliere raffigurato nel dipinto, si trova al bivio di una scelta esistenziale, sprofondato in un sogno visionario nel quale gli appaiono le alternative del suo dilemma.



Figura 4: Raffaello, Il sogno del cavaliere



Figura 5: Kokoschka, Quarto ventaglio per Alma Mahler

Anche l'artista, come il cavaliere di Raffaello, è immerso nel dedalo delle sue alternative. Deve scegliere la concatenazione dei punti che lo conduce all'opera, ma all'apparire di ogni nuovo segno si trova di fronte ad un panorama di possibilità. Il segmento sul quale sta lavorando si apre a raggiera, offrendogli un intero ventaglio di ipotesi suggestive. Ha reificato un primo segno (l'incipit) e attende di venire a determinare il successivo, ma il segmento successivo lo rinvia ad altri segmenti già definiti⁶, ad altre concatenazioni di segni già operative, sicché deve continuamente spezzare e rifondare il presidio delle connessioni logiche da cui viene manipolato. Non soltanto sciogliere il corno del dilemma, ma distruggere il paesaggio che gli viene proposto dal segno, per sostituirlo con la trama altrettanto visionaria dei suoi pensieri.

Una concatenazione segnica può essere interpretata come lo sbrogliamento, il districamento di un'intenzione: nella mente dell'artista esiste una concatenazione contratta di segni che egli vorrebbe tentare di sciogliere nell'atto di creare.

⁶Sistemi di segni, concatenazioni già costituite ovvero cliché linguistici, offerti dal dizionario dei luoghi comuni della lingua quotidiana oppure dalla tradizione artistica, divenuta paradigmatica.

L'artista si muove nello stretto interstizio che sussiste tra la tradizione esteriore dei segni che pretende di dominare e dalla quale viene invece dominato (universo paradigmatico etc.) e l'impulso irrefrenabile a indirizzare la creazione dell'opera verso un destino contemplato dalla sua mente. La concatenazione reificata nell'arte riproduce (decodifica, traduce e *falsifica*) la concatenazione contratta della mente, quella specie d'enigma mentale che l'artista vorrebbe risolvere emanandolo nell'opera d'arte.

La figura tracciata attraverso la concatenazione dei segni, alla fine può apparire unitaria. L'artista ha prodotto l'opera. Ma la geometria dell'opera realizzata non coincide affatto con la reale mappa del percorso compiuto, non contiene la cartografia dei camminamenti intrapresi e abbandonati. Questi risultano per sempre scomparsi. Sarebbe interessante riuscire a rintracciare proprio tale itinerario, recuperare il disegno del vagabondaggio dell'artista, la mappa delle sue esplorazioni interrotte.

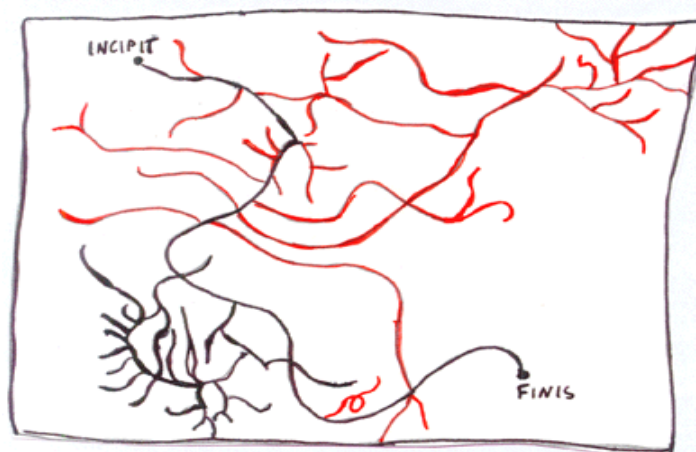


Figura 6: Cartografia del percorso d'opera

legenda: ---- percorso dell'opera realizzata
 ---- esplorazioni interrotte

Questi percorsi interrotti, eliminati dall'opera compiuta, potrebbero essere erroneamente considerati dispersivi ed inutili.

La profusione d'energia che il lavoro creativo comporta, potrebbe sembrare antieconomica, mentre è assolutamente funzionale alla ricerca.

I segni generati e successivamente cancellati, sono spesso più necessari alla produzione di un lavoro, di quelli che vengono conservati perché costituiscono *il prototipo imperfetto di una realizzazione*, lo strumento che ha reso possibile l'affinamento di un mondo.

Un cammino abbandonato è una concatenazione di segni prima inventata, poi lasciata sospesa nel vuoto. Resa sterile e disattivata.

Ma i segni disattivati hanno operato come strumento di perfezionamento di quelli che li hanno sostituiti, e sono rientrati nel difficile contesto dell'esercizio creativo. Il loro sacrificio è stato indispensabile al potenziamento dell'opera.

Tutti gli anelli che sono stati disattivati e cancellati dalla catena, compongono il lato oscuro e impercettibile dell'opera, senza il quale quest'ultima non avrebbe la forma che possiede.

L'opera è un oggetto intimamente oscuro, costituito da tutti i segni utilizzati per produrla e da tutti i segni rinnegati a questo stesso fine. Un'opera d'arte è cioè uno spessore. La *presenza sensibile* di quanto la materializza deve essere aggiunta alla *presenza occulta* dei segni che sono serviti a ricercarla: segni che hanno scandito il tempo della sperimentazione e dell'avvicinamento alla sua definizione.

Di tutti i segmenti rinnegati non rimane dunque che una lontana eco nel disegno d'opera che conosciamo, delle impercettibili tracce. Essendo segni preparatori ad altri segni, potrebbero essere considerati come dei semplici *passaggi*, strade per le quali transitarono tutte le linee che hanno definito l'opera.

Si tratta di segni provvisori, complici del gesto creativo e della sua possibilità di rinnegarsi, di cambiare, di trasformarsi sempre ancora un po' fino al punto di distruggersi (alcuni gesti, come ad esempio quelli della scultura, creano effetti assolutamente irreversibili).

Il gesto della mano che si esercita a costruire e poi per cambiare la cosa cui ha dato forma, è una specie di circonvoluzione, di balletto attorno a se stessa in cui l'energia profusa è *la depense*, lo sperpero che si affianca al lavoro e al suo esito di conquista: l'oggetto d'arte.

Alcuni artisti non revisionano molto il loro lavoro. Lavorano in una sorta di *stato di certezza*, che permette loro di non deviare dal cammino delle loro intenzioni, che sembra sempre esattamente previsto. Altri non fanno che ritornare sui loro gesti, ripercorrendoli all'infinito per migliorarli. Sono sopraffatti da uno *stato di incertezza* e da un'esigenza di perfezione: desiderano che l'opera aderisca al progetto che l'ha ispirata. Sono capaci di mettere mano su un'opera finita, anche ad anni di distanza, per orientarla verso nuovi orizzonti. Ad ottanta anni Joan Miró tornò a lavorare su un cospicuo numero di dipinti, che appartenevano a venti, trent'anni prima, distruggendoli, oppure dando loro una nuova vita, a testimonianza della sua convinzione che "ciò che conta non è l'opera, ma la traiettoria dello spirito durante la totalità della vita"⁷.

Un'opera può quindi essere pensata come un oggetto sempre aperto, interminabile, che rispecchi, nelle sue accidentali trasformazioni e nei suoi accidentali punti d'arresto, il cammino dell'artista, la sua personalissima *traiettoria*.

⁷*Gli ultimi sogni di Miró*, mostra e catalogo a cura di Ida Panicelli, Edizioni Charta, Milano, 1994, p. 18.

Le cartografie di questo tipo di lavori sarebbero complicatissime, tenderebbero a coincidere con la stessa vita dell'artista, ad identificarsi con l'itinerario inesplicabile dei suoi pensieri. Mentre la nostra immaginaria cartografia d'opera, sarebbe molto lineare se dovesse descrivere il tracciato di un artista invaso da quello che abbiamo definito uno *stato di certezza*. La mappa non descriverebbe deviazioni ma racconterebbe un'avventura non contraddistinta dal dubbio.

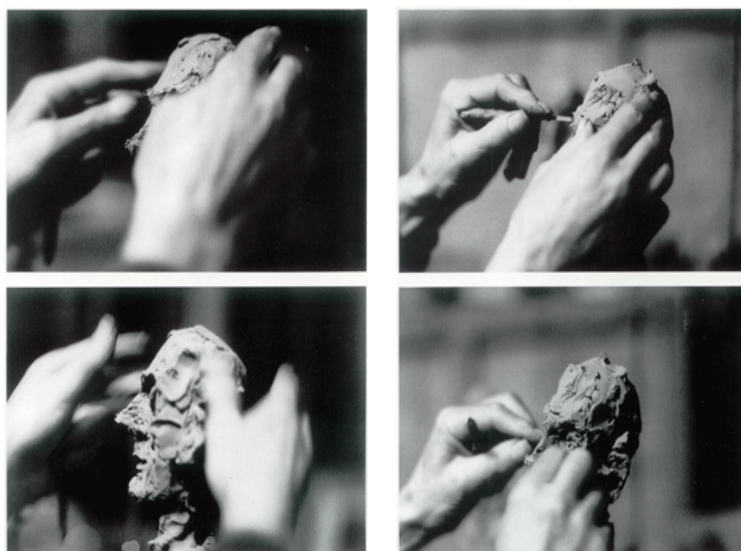


Figura 7: Movimenti della mano

Alberto Giacometti modella una scultura, foto di Giorgio Soavi

In realtà la carta geografica di un'opera, per descrivere esaurientemente tutti i movimenti dell'artista, dovrebbe includere la dimensione temporale. In tal modo sarebbero contemplati anche i movimenti oscillatori all'indietro, e le *correzioni* di alcuni tratti di strada, compiute a percorso finito.

Come abbiamo già accennato, il lavoro creativo impone continuamente delle scelte: è come se ci si trovasse sempre in mezzo al bosco, o al centro di un labirinto, alle prese con la difficile necessità di intraprendere il sentiero più efficace per uscire. Di fronte a tale successione d'alternative, l'artista può decidere di affidarsi al caso (il colpo di dadi), alle deliberazioni dell'intelletto, o al magnetismo della mano, ma difficilmente potrà sottrarsi alla necessità di determinare in qualche modo il destino della sua creatività.

Uno dei pittori che maggiormente ha studiato la successione delle fasi di un'opera artistica, sondando la progressività ed efficacia delle soluzioni creative, è Matisse. Faceva largo uso della fotografia per *trattenere* le differenti fasi di un dipinto, affinché anche le opzioni provvisorie non andassero perdute ma potessero essere conservate dalle immagini fotografiche. La comparazione tra le diverse possibilità di sviluppo dell'opera, gli permetteva di valutare quale versione rispondesse maggiormente al suo progetto espressivo e se alcune scelte determinanti, avessero rappresentato un progresso o un regresso rispetto all'esigenza di una specifica realizzazione.

Una considerazione profondamente scientifica della ricerca artistica conduceva Matisse a studiare i propri gesti come se fossero stati compiuti da un altro, per correggersi, semplificare, scarnificare il processo creativo fino a ricondurlo al suo obiettivo logico, ovvero alla sua volontà espressiva. Studiava ininterrottamente il suo modo di procedere. Registrava la crescita di un'opera, come se fosse stata un essere vivente, in continua mutazione, da orientare verso un suo personale sviluppo. Talvolta le fotografie divenivano le testimonianze di risultati pittorici che Matisse aveva distrutto per sempre, assumevano il ruolo di custodi di quella provvisorietà attraverso la quale si costruiva la ricerca.

Racconta il pittore a Léon Degand: "Ho il mio progetto (*conception*) in testa e desidero realizzarlo (...) so dove voglio arrivare: le foto scattate nel corso dell'esecuzione del lavoro mi permettono di sapere se l'ultima realizzazione sia maggiormente conforme all'idea iniziale che le precedenti: se cioè io sia progredito o invece tornato indietro".⁸

Matisse si chiedeva costantemente, se andando avanti con il lavoro, il suo procedere rappresentasse un'evoluzione o invece un'involuzione, un avvicinamento o un arretramento nei confronti dell'*idea iniziale*: sua intrinseca e complessiva *soluzione*.

Il percorso di sviluppo di un'opera non può essere sempre raffigurato come un processo lineare: occorrerebbero modelli di rappresentazione che contemplassero l'espansione e complicazione di alcuni nuclei di segni; cartografie senza punti d'inizio e senza approdi, ma con inflorescenze di segni intrecciati.

Ma la mancanza di linearità non pregiudica il carattere della procedura, che è comunque legata ad una consecutività della concatenazione dei segni, anche se questi sembrano svilupparsi casualmente, secondo modalità inesplicabili, regole di funzionamento incomprensibili.

Questo caos apparente, di cui talvolta si stende faticosamente una *mappa cartografica*, ha però un suo rigore. L'iter dell'opera è cioè la ricerca di un risultato, che vuole un'effettuazione rigorosa, un espletamento deduttivo⁹ delle correlazioni. L'opera d'arte è simile a un'espressione matematica, di cui si conosce la soluzione

⁸Henri Matisse, *Ecrits et propos sur l'art*, Hermann, Paris, 1972, p. 302. Trad. del red.

⁹Una concatenazione di segni *arbitrariamente deduttiva*: di un'artificiosa necessità logica. Scrive Borges: "le cose perfette in poesia non sembrano strane; sembrano inevitabili" (Jorge Luis Borges, *L'invenzione della poesia*, Mondadori, Milano, 2001, p. 7).

e che tuttavia è necessario dimostrare attraverso una serie di passaggi logici. In questo modo, il movimento non lineare (dell'avanzamento) dell'artista è compensato dalla linearità di un avvicinamento *procedurale* alla definizione dell'opera¹⁰.

La lunga concatenazione di segni che abbiamo immaginato fino a qui, si arresta proprio su tale punto conclusivo. Questo accade quando l'artista finisce l'opera: pone l'ultima pennellata sulla tela o l'ultima battuta sul foglio.

L'opera diventa *compiuta*: l'ultimo gesto segna la separazione definitiva tra l'artista e l'oggetto d'arte, il sopraggiungere di uno stato di distacco fisico e mentale e la nascita di un nuovo tipo di rapporto.

L'elaborazione creativa comportava una tensione quasi magnetica, un'attrazione fisica della mano e dei movimenti corporei verso la materia sulla quale si andavano incidendo i segni: una specie di trance, di possessione amorosa, e di empatia che avvolgeva in una medesima scia dinamica l'artista e il suo oggetto, dando vita ad una *con-fusione* creativa.

La conclusione di un'opera determina, al contrario, l'acquisizione di un atteggiamento volutamente critico. Il superamento di una condizione di dipendenza psico-fisica nei confronti del proprio lavoro, e la capacità di trasporre e sublimare altrove (in una nuova ricerca) la gestualità organizzata e dispersiva che alimentava il lavoro creativo. Il percorso realmente compiuto (quello che compare soltanto in parte nell'oggetto realizzato) ha avuto il valore e l'importanza di un viaggio, e per l'artista talvolta è

¹⁰La *soluzione* dell'opera viene raggiunta attraverso una successione di passaggi che riesca a configurare esattamente il suo disegno originario (la *conception* di cui parlava Matisse): sbrogliando e districando la catena *deduttiva* delle connessioni.

difficile porre fine ad un'esperienza di tale intensità. Come confidava Picasso ad un amico: "È molto più facile iniziare che smettere"¹¹.

Eppure, quando l'opera giunge alla sua definizione, e l'autore *smette* di occuparsene, in quel momento segni e gesti conquistano una loro necessaria irreversibilità. L'artista pone fine al suo lavoro, sospende la ricerca di un risultato e trasforma la concatenazione provvisoria dei segni, in un intreccio *irreversibile*.

Tutte le cose distrutte scompaiono per sempre. Le parole sostituite dalle altre parole, le pennellate su cui il pennello è tornato a dipingere nuovamente: tutte queste cose iniziano a fare parte unicamente di un potere cieco dell'opera, simile alle fondamenta di un iceberg¹².

Il lavoro creativo è stato una specie di *esercizio d'opera*, volto ad esaurirsi, a cristallizzarsi in un qualche risultato. Nasce una definizione, una necessità.

Come un'azione preparata a lungo, l'opera ad un certo punto si compie e compendosi restringe il circuito delle sue possibilità: i gesti preparatori non possono più continuare a scomporla negli infiniti punti di fuga che ogni suo segmento individualmente propone¹³.

¹¹David Douglas Duncan, *Picasso dipinge un ritratto*, Jaca Book, Milano, 1996, p.10.

¹²Racconta Hemingway in un'intervista: "Io cerco sempre di scrivere secondo il principio dell'iceberg: i sette ottavi di ogni parte visibile sono sempre sommersi (...) L'importante è quel che non si vede". (Ernst Hemingway, *Il principio dell'iceberg. Intervista sull'arte di scrivere e narrare*, a cura di George Plimpton, Il Melangolo, Genova, 1996, p.61).

¹³Itinerari e deviazioni continue, che moltiplicherebbero a dismisura l'opera, facendone una specie di inventario tassonomico delle sue "alternative". Manganelli ha composto il suo *Pinocchio* sulla scorta dell'opera collodiana, proponendosi di seguire tutti i percorsi proposti dal suo precursore. Strade adombrate ma poi lasciate *tronche* in funzione del fondamentale percorso d'opera. *Pinocchio: un libro parallelo* è una divagazione intorno a tutte le storie non raccontate contenute nel testo di Collodi. Per non parlare dell'intera opera di

I movimenti di elaborazione di un'azione possono essere perfezionati attraverso la reiterazione dei gesti, ma l'opera compiuta, realizzata, pone il gesto creativo fuori dal contesto dell'esercizio e della scoperta. Lo trasforma in un'azione decisiva e irreversibile, un'azione non più modificabile.



Figura 8: Brancusi nel suo atelier, foto di Brancusi

Borges, anch'egli ossessionato dall'incantamento delle infinite diramazioni invisibili contenute in ogni testo letterario (vd. soprattutto *Finzioni*)

La provvisorietà dei gesti che servono ad una produzione è assolutamente funzionale alla creazione; l'opera realizzata non è altro che una delle sue differenti versioni possibili, messe in luce dal dispositivo di ricerca.

Allo stesso tempo, una volta posto il segno conclusivo, tutti gli elementi che fanno parte dell'opera assumono un nuovo senso, e si riqualificano retrospettivamente. L'ultimo segmento della figura ha il potere di riorganizzare l'intera composizione che lo precede, riqualificando ogni frammento a partire da sé.

I segni che appartengono all'opera finita, perdono il loro carattere provvisorio, possibilista, moltiplicativo e approdano ad *un'ambiguità sostanziale*: connessa alla compiutezza del sistema, alla sua implicita pluralità di senso, e non più al suo carattere indefinito, vago, incompiuto.

Siamo arrivati alla fine di questo percorso d'opera, di questa cartografia schematica ed immaginaria.

Se, attraverso un artificio della mente, siamo riusciti a fingere questo presunto atto finale (la conclusione dell'opera), possiamo volgerci indietro per cercare di ricapitolare il percorso compiuto, riavvolgendo il filo faticosamente sbrogliato: decostruendo la figura geometrica cui si è attribuita completezza ed unitarietà, ma che era in realtà composta di frammenti.

Segmento dopo segmento, si può cercare di ritornare al vuoto, come se questo fosse l'origine e la causa di quella progressione geometrica che si è conosciuta.

Si tratta di rintracciare l'itinerario *battuto* in solitudine dall'artista: di penetrare nel vortice della sua gestualità, captata e catalizzata dal suo lavoro creativo.

Anche osservate a ritroso, le azioni dell'artista possono essere intese come Giacometti intendeva le opere d'arte, e cioè come dei punti di passaggio, come delle *porte*. Sono strumenti di una visione e di una interpretazione della vita.

In una direzione di cammino, queste *porte* si affacciano sul panorama dell'opera, indirizzando la nostra attenzione verso il compimento e la contemplazione di una pienezza. Nella direzione contraria, fanno precipitare i nostri occhi nel vuoto che precede ogni gesto.

Elisabetta Orsini

Riferimenti iconografici

Fontana rappresenta un suo *taglio*. Fotografie di Ugo Mulas, tratte dal suo libro: *La fotografia*, Einaudi, Torino, 1973.

L'incipit scomparso. Picasso nel suo atelier. Fotografie di David Douglas Duncan, tratte dal suo libro: *Picasso dipinge un ritratto*, Jaca Book, Milano, 1996.

Matisse al lavoro. Foto di Hélène Adant, Paris, appartenenti alla collezione *La comédie du modèle*, Vence 1946 -Acte I. Tratte da Aragon, *Henry Matisse, roman*, Gallimard, Paris, 1971.

Raffaello, *Il sogno del cavaliere*.

Kokoschka, *Quarto ventaglio per Alma Mahler*.

Giacometti modella una scultura. Fotografie di Giorgio Soavi. Tratte dal libro di Giorgio Soavi: *Alberto Giacometti. Il sogno di una testa*. Mazzotta, Milano, 2000.

Un rapporto fisico. Brancusi nel suo atelier. Autoscatti dello stesso Brancusi, ritratto mentre lavora a *Colonne sans fin* (1924 circa). Fotografie tratte dal libro: *Brancusi photographe*, Assouline, Paris, 2001.