

LA PAROLA E L'IMMAGINE. DANTE ALIGHIERI E L'IMMANENZA DELLA STORIA

L'idea di affidare ad artisti contemporanei il compito di dare forma alle parole di Dante non ha mai significato, nel progetto del Comitato Dantesco, immaginare una "illustrazione" della Divina Commedia. Ci si è posti il problema, meno ovvio, di esplorare con quali modalità il rapporto poteva svilupparsi mantenendo intatta l'identità dell'artista, e quale influenza avrebbe esercitato sugli artisti contemporanei l'immaginario dantesco. Si è voluto, nella sostanza, analizzare quali, nel terzo millennio sarebbero state le risposte di calligrafie illuminate dalla parola del divino Poema.

Ne è derivato un confronto che ha permesso di constatare come ogni prova, per effetto dell'assorbimento di riverberi di provenienza remota, risultasse iperdeterminata. Nelle immagini, i tempi si intrecciavano in un gioco di rifrazioni filtrate dalla cifra stilistica di ogni interprete. La complessità e la varietà degli esiti dimostrava come l'attualità risultasse sempre condizionata dai flussi fantasmatici provenienti sia dai temi del Poema sia dalla memoria della storia dell'arte. Si trattava di emanazioni mai ancorate a figure di riferimento fisse, ma entità capaci di influire sulle attitudini creative di chi era chiamato a confrontare il proprio tempo con tempi anteriori. La presenza di un tema di riferimento, permetteva di convalidare un'idea della creazione artistica come elaborazione incessante di un'immanenza figurale nella quale si sovrappongono le voci eterogenee legate a differenti stimoli per la memoria e per lo sguardo.

Nella sostanza, quella che l'estetica romantica definiva "ispirazione" si può tradurre oggi non solo come un soprassalto dell'estro creativo, ma anche, testualmente, come la piega nella cui illimitata penombra si vanno ad installare le memorie involontarie della conoscenza e le elaborazioni inconsce dell'immaginario.

A questa stregua è ancora una volta la riflessione sul tempo a fornire la chiave d'appoggio che salda la nostra temperie alla catena interminabile della storia fino a configurare una nuova episteme. L'ampiezza dei riferimenti potrebbe sembrare soltanto suggestiva ma, invece, trova proprio nelle opere degli artisti, a confronto con i depositi della storia e della storia dell'arte, la prova di un terreno comune all'incrocio di iconografie analogicamente compatibili.

Il fenomeno non è solo di oggi. Qualcosa di simile è accaduto anche nella visione iconoclasta delle Avanguardie Storiche la cui operatività si è mossa a partire da un'idea di rinnovamento che muoveva da una percezione del mondo governata dal tempo. Una visione che andava in una sola direzione ma che non partiva allora: quella visione proveniva da una distanza di cui le prese di posizione teoriche riguardo lo statuto della storia dell'arte vollero ignorare i connotati remoti che incombevano e saturavano l'atmosfera. Non si trattava di un corteo improvvisato. Le comparse potevano essere rese invisibili ma non potevano essere annientate. E tuttavia, sull'utopia di una cancellazione del passato l'avanguardia costruì il suo mito. Il mito di un passato da superare, distruggere, interrompere. La storia dell'arte veniva travolta da una chiusura disciplinare fondata sulla demolizione e la sua destrutturazione diventava il passaggio obbligato per una rifondazione basata su un nichilismo travestito da futuro destinato a scomparire per effetto dei suoi stessi presupposti. Gli esiti di questo oltrepassamento radicale sono noti: la postavanguardia e la postmodernità, evoluzione positivista di quei principi, hanno condotto alla proliferazione di simulacri effimeri e allo stallo di microstorie individuali prigioniere del loro presente.

La riflessione di carattere generale che ne deriva è che l'ablazione dell'origine e della storia possono convivere con la modificazione e un temporaneo occultamento. Ed infatti, anche se nessun riferimento specifico si è posto come paradigma per le Avanguardie, la presenza della storia nel bagaglio di ciascun artista del Novecento ha coinvolto le tappe dei propri processi formali. Mondrian, prima del Neoplasticismo, ha frequentato cattedrali e alberi mossi dal vento di Van Ruysdael e dal colore rovente dell'Espressionismo. La sua natura sprigionava i profumi della terra e il movimento del mare, prima che, sulla spiaggia di Scheveningen, i riflessi dell'acqua si prosciugassero nell'equazione astratta del "più" e del "meno". Lo stesso per Malevic che ha fatto

precedere il Suprematismo dal folclore antropologico ed etnografico della grande madre Russia, lo stesso folklore che impegnò Kandinski nella fase del Blaue Reiter. Il che significa che anche questi purismi e la tabula rasa che si sono imposti, sono il prodotto di un trauma determinato dalla interruzione del tempo, dal distacco del qui e ora dall'allora, dalla memoria e dal sangue. La spinta verso l'ignoto delle Avanguardie, ponendo l'idea della catastrofe come misura del divenire aveva raccolto le sollecitazioni di Baudelaire, attratto morbosamente dal mistero della morte. Questa tensione aveva finito per attrarre le forme in un vortice sintattico dove la percezione del baratro anticipava il buio dell'annientamento nichilista. Il rilassamento di questa tensione e il conseguente ristagno dei flussi creativi delle postavanguardie, ha dato luogo a quella che è stata definita una "ripetizione differente", una "differenza" che non ha impedito il riaffiorare di antichi fantasmi. Dopo l'analisi dello spazio e della relatività dello spazio prospettata dai dogmi del Cubismo, Kandinsky ha fatto i conti con lo Spirituale dell'Arte e, in fine millennio, si è tornati a studiare l'effetto del tempo sulla pratica dell'arte. Per sottolineare come il linguaggio delle forme sia sempre portatrici di discrasie, si è chiamato in causa l'anacronismo.

Geroges Didi Huberman, trattando della modernità dell'anacronismo riporta una domanda che si dovrebbe porre chiunque rilegga l'opera di uno scrittore dimenticato come Carl Einstein: <fino dove può spingersi la capacità di oblio di una disciplina come la storia dell'arte nei confronti dei suoi momenti decisivi, dei suoi momenti originari?>. La risposta è che l'oblio non riesce a far evaporare del tutto le tracce analogiche che l'arte e la storia dell'arte imprimono su loro percorso e sulla dinamica che governa il rivelarsi delle forme. Le forme non si rivelano in modo pacifico e indolore ma rappresentano sempre un conflitto tra ciò che è già nato e ciò che deve nascere. L'artista, in questa maieutica, patisce i dolori del parto (il "tormento" del Romanticismo) soprattutto perché avverte sul suo sforzo il peso della storia. Il che abolisce ogni simmetria, ogni equilibrio, doppia l'esigenza estetica del "bello" e tenta di destoricizzare la storia servendosi della storia.

Questa condizione fa pensare la storia dell'arte come un processo dal quale emergono morfologie che interdicono la linearità del tempo e che, anziché negarlo, ne assimilano il propellente. Astrazione e figurazione, natura e artificio si ritrovano coinvolti in un flusso di apparizioni e sparizioni dove la metamorfosi fronteggia l'identità ed entrambe alimentano l'infinita manipolazione delle differenze a disposizione di chi si trova a ridosso di quei materiali e ne risulta coinvolto. L'opera, allora, appare, come aveva intuito Benjamin, come un caleidoscopio in continua mutazione all'interno del quale tutte le forme incessantemente riemergono nell'ordine del discontinuo, senza nessun determinismo genealogico permeando la profondità e la superficie di ogni nuova apparizione.

Scomposizione e ricomposizione sono le dinamiche di un collegamento per il quale anche incrociare il discorso dantesco, percepire quanto la musicalità del suo verso si propaghi alle immagini e risuoni ancora nel terzo millennio, può rappresentare un'ulteriore verifica della vitalità interna ai flussi che agitano in profondità l'esperienza dell'arte.

Italo Tomassoni

“LA DIVINA COMMEDIA NELL'ARTE CONTEMPORANEA”

Buenos Aires, UCA - Edificio San José

18 luglio - 18 agosto 2019