

IL DISEGNO È L'OMBRA ANNUNCIATA DELLA MENTE

Nell'arte medioevale e moderna il disegno costituisce un momento propedeutico, di passaggio per la realizzazione dell'opera pittorica, scultorea o architettonica. È l'esercitazione, la messa progressiva in visione dell'idea. Il disegno, cioè, è il campo di assaggio che prepara la definitiva messa in opera. La mano dell'artista si accanisce sul foglio bianco, finanche su altri disegni, per tracciare le linee visibili dell'immaginazione. Questa tende poi a incarnarsi nei materiali tipici delle varie arti, a contaminarsi in concreto con la materia, quella che rende definitiva l'idea e la sistema in un ordito formale definitivo e irreversibile. Il furore creativo dell'artista medioevale o moderno si stempera sulla superficie del quadro e sul blocco di marmo. Trova un punto d'incontro o di scontro con la concretezza materica, filtrando attraverso i codici e i canoni del fare pittura o scultura.

Se la pittura e la scultura sono i momenti in cui l'immaginazione viene messa in pubblico, il disegno costituisce il momento di assestamento della immagine, il momento privato dell'accanimento dell'artista che si esercita intorno al proprio nucleo fantastico, cercando di estrarre l'idea indistinta che percorre tutto il corpo, fino al suo terminale, la mano che affronta lo spazio vertiginoso del foglio bianco. Nell'arte contemporanea il disegno diventa direttamente il momento autosufficiente dell'idea che diventa forma, del segno che si accontenta della propria leggerezza, rinunciando all'enfasi visiva e tattile della materia pittorica o scultorea.

Anzi, coll'impressionismo, il disegno si mette al servizio dell'impressione e della sensazione ottica, diventa strumento duttile che riesce a restituire ogni movimento e trasalimento dell'emozione ottica. Il disegno permette all'artista di sottolineare, nel senso della sottrazione, le vibrazioni e le accelerazioni di uno spazio naturale e urbano, percorso dalla luce solare e dal dinamico avvento della macchina.

Con l'espressionismo, il disegno si mette al servizio dei moti interni, delle mutazioni profonde e traumatiche dell'io, che non riesce più a trovare una sincronia felice con la realtà, la quale sfugge lungo vie tortuose e imprevedibili. Il segno, come disegno, coincide con la mano dell'artista e la mano corrisponde direttamente al moto di ribellione, all'urgenza espressiva.

Col simbolismo il disegno si affida a segni intimi ed emblematici, opera attraverso l'ombra e lo sfumato, tende a cogliere un'anima seconda nelle cose, a sospettare visioni imprevedibili e imprevedibili sotto l'apparente visione di un quotidiano che sembra, invece, chiuso e univoco. Giorgio de Chirico considera maestri del disegno Dürer, Fragonard, Watteau, Ingres, il Piccio, Goethe, Musset, Victor Hugo. Il grande Metafisico teorizza: "L'alleanza del cervello con la mano, questa alleanza tra il cervello che può ideare e la mano che può creare, cioè che materializza l'idea, questa collaborazione tra il cervello e la mano, è il fattore che ha reso possibile il sorgere delle nostre civiltà e la creazione di tante opere tra cui autentici capolavori, quindi la nascita e l'esistenza dell'Arte".

In questo senso il suo disegno favorisce un accorciamento di distanza tra progetto e oggetto. Il diaframma della materia viene scavalcato a favore di un'immagine, che senza deviazioni o travestimenti corrisponde direttamente al nudo progetto dell'immaginazione. D'altronde, il disegno, nella sua programmatica inconsistenza, tende sempre a darsi come segno o traccia, come sospetto visivo, di un'immagine più ampia e concreta, di un'immagine che sceglie di rimanere in un voluto stato di incertezza. L'incertezza non nasce soltanto dal ricorso all'ombra o allo sfumato, ma anche quando ricorre alla geometria di linee, alla esigua occupazione di spazio e forse anche di tempo, per quanto

riguarda l'esecuzione. Il disegno sembra sempre mettere a nudo l'assalto dell'artista allo spazio immacolato del foglio, sembra sempre cogliere il momento che precede il deflagrare del segno. Nell'arte contemporanea ormai pubblico e privato, in quanto al disegno, coincidono: la soglia del linguaggio comincia già prima di qualsiasi segno messo in opera, inizia già nel momento di elaborazione mentale dell'opera. L'artista, attraverso il disegno, si spoglia di ogni ricatto materico, di ogni tentazione, registra sul foglio l'immagine come capovolgimento e rovesciamento all'esterno dell'immagine interna.

Sicuramente l'immagine interna è severa e rarefatta, come nel disegno.

Vive uno spazio che non è bidimensionale, come il foglio su cui si rovescia, bensì un sistema di relazioni spaziali, in cui non esiste né alto né basso, né dentro né fuori, né prima né poi.

Il foglio diventa la superficie speculare che accoglie il niente, inteso come assenza di materia, dell'immaginario, un campo magnetico che cattura e sistema nel senso dell'orizzontale l'immagine.

Per de Chirico l'immagine corrisponde sempre a una pulsione, al desiderio di espandere il proprio flusso al di fuori dell'area corporale assegnata, in questo senso il disegno diventa la macchinazione che tende a dare ordine alle uniche dimensioni, entro cui il desiderio si muove: lo spazio e il tempo.

Il desiderio, quando incontra la materia del mondo, i materiali dell'arte, trova una sorta d'impatto che lo gratifica e lo incanala dentro le evidenze e gli spessori della realtà. In questo senso la pulsione è erotica, perché cerca e trova un contatto, un aflore, che la mette in comunione con sensazioni tattili e visive. Col disegno invece, è come se la pulsione restasse gelata nella propria tensione, come se l'eros fosse ricacciato nello spazio, non dell'altro, bensì dell'autoerotismo. Il segno non incontra se non la materia smaterializzata della propria evidenza sottilmente visiva, si accampa, furioso o geometrico, nel luogo circoscritto di un foglio che non è metafora di niente, se non di una consistenza bidimensionale e accogliente. Il desiderio non abbisogna di alcuna messa in opera, generalmente; quando diventa pittura o scultura, trova il modo e il luogo per occultarsi nelle maglie di un linguaggio che lo esprime, ma non lo rappresenta direttamente.

Il linguaggio, cioè, nel suo latente strabismo, tende sempre ad accogliere il desiderio dentro di sé, senza mai però accusarlo come presenza tautologica. Il linguaggio parla sempre la terza persona, assume i modi della impersonalità in quanto non corrisponde mai direttamente al soggetto desiderante, perché è egli stesso soggetto. Così nasce un antagonismo tra artista e linguaggio, tra immaginario e immagine, che si risolve in un luogo deviato, in cui la specularità è perduta, il desiderio, gratificato da questa lotta, è reso impersonale. Il disegno invece rinuncia in anticipo alla lotta, non aiuta il desiderio nei suoi travestimenti, lo tiene esposto nella sua rarefazione, senza che possa assumere gli abiti festosi e consistenti della materia. Perché la materia, qualsiasi materiale, è ciò che imprigiona e rende definitivo il desiderio, è ciò che definisce la cesura tra l'immaginario e il soggetto. La materia tiene il desiderio rovesciato sul piano inclinato delle apparenze, ancorandolo, col suo peso, in un luogo in cui questo si accartocchia e si inserisce dentro le maglie oppressive e soffocanti del linguaggio.

In de Chirico il disegno rende reversibile il movimento del desiderio, lo sospende in un luogo che non è della lotta, ma dell'armistizio, inteso come luogo di proiezione e di reversibilità. Qui il desiderio non è appesantito, ma tenuto sospeso a un filo che è quello della trasparenza, della corrispondenza del desiderio con se stesso, dunque della tautologia. In questo luogo l'idea, il progetto desiderante, ripercorre continuamente il proprio scheletro, si muove dentro la griglia letteralmente disegnata di un linguaggio che ancora non è onnivoro, ma come potenziale e sublimale.

Perché il disegno è ciò che segna il limite, la soglia di un linguaggio che si estende all'infinito, che si coniuga ininterrottamente attraverso tutte le categorie e i materiali dell'arte. L'armistizio è dato proprio dal fatto che sulla soglia la lotta non è incominciata, il desiderio si mette in posa, ma non è disposto ancora ad affrontare il tunnel oscuro del linguaggio.

Così il disegno sembra arioso e disinvolto, formula la propria presenza attraverso segni trasparenti che permettono al desiderio di tornare sui propri passi e di rimanere nella posizione paralizzata dello stallo. L'immaginario conserva il proprio statuto di impalpabilità e prova un percorso lungo la linea

dell'interstizio, dove si perdono i confini del qui e ora e del dentro e fuori. Nel disegno trova omologazione la posizione del dentro/fuori, dove non esiste dritto e rovescio, perché la soglia non è stata sorpassata e il linguaggio resta il rovescio del desiderio e il desiderio il dritto del linguaggio.

La posizione dello stallo non ammette movimento univoco, non ammette direzione al desiderio, è quella circolare in cui il movimento è la massima accelerazione della stasi e la stasi la minima unità del movimento. Tale posizione è quella dell'indeterminazione, in cui il segno più che essere impreciso è direttamente collegato con l'immaginario, senza che intervenga la nozione di lavoro.

Il lavoro è il momento dell'elaborazione del segno, ciò che stabilisce la cesura dà all'immaginario uno statuto di oggettività. Nel disegno di de Chirico la nozione di lavoro è sostituita da quella di labirinto, letteralmente "lavoro dentro". L'artista, cioè, opera in un luogo in cui non riesce, nel senso che non vuole, a manipolare il proprio immaginario nel territorio esterno della tecnica. Il labirinto diventa una categoria che permette al desiderio di mettersi a nudo e, contemporaneamente, di mettersi in opera. Qui l'intervallo viene cancellato, si perde la cesura tra soggetto e oggetto, tra il soggetto desiderante e il soggetto del linguaggio. Il labirinto riafferma l'errare del desiderio, la contemporanea stasi e dinamica dell'immaginario, secondo una struttura che ripercorre continuamente una linea discendente e ascensionale. La linea discendente è quella che percorre l'intero corpo dell'artista e trova il proprio punto terminale dove finisce la struttura somatica e comincia la superficie che raccoglie il segno. La linea ascensionale è quella che non permette al segno di rovesciarsi definitivamente all'esterno, ma che riporta la pulsione nel luogo originario, laddove l'immaginario è consustanziale col desiderio.

La consustanzialità è ciò che determina la trasparenza, ciò che mantiene il carattere metonimico del desiderio, in quanto si perde la diversità temporale tra l'immaginario e l'immagine, tra il labirinto e l'elaborato. La corrente che determina il flusso immaginario resta sottesa e nello stesso tempo al di sopra del segno accennato, pronta a rientrare nel cerchio temporale in cui circola e risiede.

Per de Chirico disegnare diventa letteralmente incarnare, non nel senso di mettere carne, di ricoprire e occultare, ma nel senso di far trasparire il movimento, di privilegiare la particella *in*. Il movimento non è la retorica del moto, non è la parodia dell'eros ma è ciò che trattiene l'immaginario nella propria possibilità, ciò che gli permette di essere sincronico e diacronico, contemporaneamente discendente e ascendente. Trasparire, ciò che dà trasparenza, significa apparire attraverso, dare l'immagine attraverso il movimento e il movimento diretto dell'immagine. Così il disegno non è mai l'oggetto, non è mai il punto morto dell'immaginario, ma sempre un verbo, nel senso che è, e sta per, l'emergere, il venire in superficie di esso. La trasparenza è il luogo categoriale del disegno, è il punto dopo il quale non si va da capo, è una serie di puntini che possono essere percorsi da destra verso sinistra e da sinistra verso destra. Quando l'immagine traspare e appare sulla superficie tridimensionale del foglio, il movimento si svolge come assestamento e dilatazione.

L'assestamento tende ad accorciare lo spazio originario e a sintetizzarlo in immagine, come un liquido che, nella sua espansione, viene incanalato nella consistenza bidimensionale del foglio. La dilatazione è direttamente proporzionale alla perdita di profondità, è la distribuzione dell'immaginario nel luogo ristretto e temuto dell'immagine. Ma nel disegno l'immagine può essere cancellata, presenta una sua mobilità che ci consente di pensare che possiamo risucchiarla, non stare al gioco, e riportarla indietro lungo la linea nuovamente ascensionale. In definitiva in de Chirico il disegno vive lo spazio smaterializzato dell'immagine, promuove e privilegia più il mondo delle ombre che quello delle apparenze, riafferma la possibilità e l'uso di un linguaggio che, operando sulla propria esilità, lascia varchi e interstizi che permettono all'immaginario, inteso come pulsione e progetto, di concretizzarsi in un'immagine. Ora l'immagine sembra ancora attaccata alla rete originaria, alla struttura psicosomatica dell'artista, il quale può utilizzare il disegno come transizione. La transizione non significa un luogo di passaggio, non indica il provvisorio, ma stabilisce, invece, un luogo arioso e dinamico in cui l'immaginario non trova punti morti, ma soltanto spazi inclinati su cui scivolare e cancellarsi. Nella sua opera il disegno è sempre l'ombra annunciata della mente.

Achille Bonito Oliva