

CHIARA DYNYS NELLA SCUOLA DI ATENE

di Maurizio Calvesi

La notevolissima e attualissima produzione artistica di Chiara Dynys, tra le più confortanti emergenze dell'ultimo, non felicissimo decennio, vanta una bibliografia critica qualificata e all'altezza (con picchi di eccellenza come il testo di Italo Tomassoni che appare in questo catalogo e va particolarmente segnalato). Prima, allora, di sovrapporre nuove interpretazioni alle precedenti, conviene di prendere le mosse da queste ultime, nei punti pur seri e motivati che possono (come farò in qualche passaggio del mio scritto) suggerire qualche stimolante obiezione.

Propone ad esempio Giorgio Verzotti: "Esaurite le tensioni che hanno motivato il decennio dei 'ritorni all'ordine', l'epoca delle estetiche 'postmoderne', le ricerche artistiche sono tornate nel solco tracciato dalle neo-avanguardie e prima ancora dalle avanguardie storiche"; e l'avanguardia come "progettazione" si continua in una avanguardia come "problema." Vero, ma il percorso non è più quello che diversi anni or sono definivo dello "spossamento e sorpasso", ovvero di una tendenza dominante che supera la precedente, per essere poi a sua volta superata; ma, ritenevo, tutto il ventaglio dei linguaggi iconici o aniconici, pittorici o fotografici o misti, artigianali o di tecnologia meccanica o elettronica, narrativi o astratti, futuribili o concettualmente attratti dal passato, parietali o ambientali, performativi e mobili o fissi, installativi all'aperto o al chiuso, tutti dovevano ritrovarsi o fronteggiarsi in uno schieramento paritetico, a pari titolo legittimo e legittimato.

Ritengo che effettivamente si sia avverato ciò che in quei lontani anni mi prefiguravo, tornando a indicare un possibile canale (tutt'altro che esclusivo, però), per ricerche di rinnovata e rinnovabile figurazione. Coesistenza dei linguaggi in un corpo dell'arte dilaniato o soltanto frantumato in varie direzioni ormai irriducibili a unità, ma pur sempre governabile da un unico criterio selettivo, quello della "qualità", criterio destinato a segnalare (in luogo delle mode) le emergenze.

Ah, vecchia parola, sento già dire, la "qualità". Ma vecchia come la parola "arte", o come le tante parole che compongono o componevano il vocabolario di quella che all'origine si chiamò la pura visibilità. Come la parola "spazio", o la stessa parola "luce".

Ma se ne può davvero fare a meno?

Ricordo che, mentre si avvicinava o covava il maligno sessantotto, io, non ancora quarantenne, venivo tacciato di antico per il ricorso che facevo al termine "spazio", parametro sulle cui metamorfosi cercavo talvolta di tracciare una sommaria linea di sviluppo dell'arte contemporanea: superato lo spazio prospettico, ecco una compressione bidimensionale o luminosa dello spazio dagli impressionisti al gioco di piani dei cubisti, di Mondrian e degli astratti, per poi accedere alla visione "topologica" della pop art (spazio come puro luogo occupato da oggetti), volgendo infine verso una declinazione dello spazio come "campo" (idea che sedusse gli esordienti Bonito Oliva e Celant). Ma ancor più giovani colleghi ('avanzati'), consideravano il termine spazio una cianfrusaglia, un'astrazione intellettualistica dalla quale liberarsi per sempre, a cospetto di un'arte che invadeva la vita e scavalcava i dizionari.

Benissimo.

Vedano però questi ormai attempati colleghi e sgrullatori del linguaggio critico: se contassi le volte che la parola "spazio" o l'aggettivo "spaziale" sono ripetuti nei saggi ben à la page dedicati a Chiara Dynys nel catalogo della sua mostra Luce negli occhi, penso che supererei abbondantemente la conta di cento.

Ciò vuol dire qualcosa. Vuol dire che il lavoro di Chiara procede, innovando, lungo quei binari maestri dei valori formali, dai quali non si deraglia senza perdita di "qualità" e possibilità di mediazione dei contenuti; e restituisce alla ribalta, in tutta la sua problematicità, un parametro protagonista della visualizzazione artistica, lo spazio appunto. Dandone, certo, una nuovissima, "ultima" versione, che attualizza una già diversamente ma molte volte sperimentata identificazione: quella di spazio e luce.

Che il termine luce sia ripetuto, come "spazio", millanta volte nei saggi di cui sopra, è ovvio essendo la luce, nel suo lavoro, non soltanto un valore formale, ma anche proprio un materiale primario, costitutivo, sul cui impiego e sulla cui natura Chiara ha evidentemente meditato, confrontando una filosofia.

Quale?

Nella filosofia antica, la più vicina alle profonde e istintive esigenze dell'uomo nonché alla schiettezza del suo sentire e del suo immaginare, spazio e luce erano accomunati nella sostanziale metafora di Dio. Si ebbe la "sostanzializzazione" della luce. "Luce derivata dalla fonte della divina bontà", dirà Witelo nella sua *Perspectiva*, secondo cui l'intero mondo fisico, e dunque la sua spazialità, è determinato dalla diffusione della luce. Per Plotino, prima di lui, la luce è anima, anche del mondo, ovvero l'anima è luce e la luce è anima, l'anima nasce dall'Intelligenza divina come luce da luce.

Nella Scuola di Atene di Raffaello, Zoroastro innalza contro la figura di Plotino, che lo addita, un globo celeste, puntinato di luci, che sembra un'opera di Chiara. Peraltro nei testi del filosofo (che, scrive Porfirio, "sembra si vergognasse di essere in un corpo"), la frequenza con cui è ripetuta la parola luce ... supera addirittura quella con cui è ripetuta negli scritti critici su Chiara: "Luce quasi solare che irradiando oltre la massa della sua sfera, si effonde intorno ad essa. [...] Nell'intimo del corpo luminoso c'è una forza attiva interiore, una specie di vita sovrabbondante, che è come il principio e la fonte dell'attività. [...] Chi vede è l'Intelligenza. Anche quaggiù la nostra vista, essendo luce, meglio essendo unita alla luce, vede luce perché vede colori ma la vista non si serve di un mezzo diverso, ma di se stessa, poiché non ha un 'esterno'. Essa vede dunque una luce con un'altra luce, non con un mezzo estraneo. È cioè una luce che vede luce, un essere che vede se stesso. Questa luce, irradiando dall'anima, la illumina, vale a dire la rende intelligente, cioè la rende simile a sé, luce superiore. [...] Ma la vita che è nell'Intelligenza ed insieme il suo atto sono quella luce prima che lampeggia sin dal principio a se stessa, splendente su di sé, sorgente di luce e cosa illuminata, il vero intelligibile, pensante e pensato". "La conquista di questo luminoso cosmo intellettuale - scriverà De Ruggiero - è descritta da Plotino con un paragone assai vivo. Come, premendo l'angolo delle palpebre, l'occhio vede la luce interna che non vedeva, e quindi non vedendo vede, anzi allora veramente vede, perché vede la luce, mentre le cose che vedeva prima erano lucide, ma non la luce; così pure la mente, segregandosi dalle altre cose e chiudendosi in quelle interne, nulla vedendo, vede la luce stessa, non in altro, ma in sé, e da se stessa fiammeggiante improvvisa". Dice infatti, ancora, il filosofo: "Quella luce che non è 'altra in altro' ma è, sola e pura, in sé e per sé e si estende all'improvviso in se stessa così da far dubitare se sia apparsa dal di fuori o dal di dentro e da far dire, quando sia scomparsa: 'ma era dentro dunque, o non era dentro?'" Quest'ultimo guizzo della fantasia mistica di Plotino potrebbe apparire addirittura il commento ... di un'opera siglata Dynys. Ma credo che a Chiara possa interessare non per questo, bensì perché testimonia il profondo impatto dell'immaginazione umana, in un momento aurorale del suo farsi speculazione, con l'elemento luce. Infatti non penso che tanto importi, all'artista, ciò che la luce è fisicamente, quanto ciò che dice all'occhio e, appunto, all'anima.

Con il XIII secolo, ecco poi l'incarnarsi, ormai "laicamente" e non più in chiave metafisica, di questa idea della luce come sostanza universale, che si identifica con lo spazio. Roberto Grossatesta afferma che la luce è la forma prima, comune a tutti i corpi, prima del loro differenziarsi nella materia cui si congiungeranno. "La luce si diffonde da sé in tutte le direzioni, in modo che da un punto luminoso viene immediatamente generata una sfera di luce grande quanto si vuole". Egli, commenta Abbagnano, "identificava così la diffusione istantanea della luce in tutte le direzioni con la tridimensionalità dello spazio, e quindi la luce con lo spazio". "La luce è la forma sostanziale di ogni corpo naturale", dirà Bonaventura da Bagnorea. Grossatesta anticipava insomma quell'identificazione di spazio e luce che in pittura si realizzerà dapprima con Piero della Francesca in chiave di incontro tra emanazione divina e costruzione razionale, poi in Caravaggio con passionale violenza di antitesi e riscatto dalla mortale invadenza dell'ombra (dunque in entrambi ancora con sottintesi simbolico-teologici), infine con l'Impressionismo come saturazione di vita e in seguito con sperimentazioni di luce artificiale come nel Prampolini del "Teatro del colore", con attenzione al tema psicologico degli stati d'animo (o ancora in altri), e da ultimo con Dan Flavin e numerosi suoi derivati, in chiave meramente percettiva.

In Chiara Dynys c'è qualcosa di più della ricerca percettiva. Lei torna allo spazio contenitore non più tuttavia come certezza, ma come incertezza, simbolica forse (e lo si può comunque sentire così) di una pur speranzosa assenza di certezze nell'uomo. Lei sembra restituire al dialogo tra spazio e luce non forse una valenza metafisica ma potremmo dire, con una tollerabile contraddizione in termini, sub-metafisica, o come di pescaggio tra i fantasmi dell'inconscio, all'incontro tra sorpresa, illusione, disorientamento, perdita del centro, confusa aspirazione alla chiarezza, interrogazione dei sensi e dei limiti, vaga (ma poi tanto?) nostalgia dell'Indefinibile.

Lo spazio si fluidifica, si scioglie, perde la propria ottusa compattezza per adeguarsi ad avvolgenti misteri.

Ma ecco un altro brano della sostenuta letteratura critica su Chiara, che si può prestare a considerazioni anche divergenti. È quando il compianto Sciacaluga, in un brano semplice ma efficace, scrive che la Dynys

“è un unicum all'interno del panorama creativo attuale: quando la gran parte degli artisti si arroga il diritto di raccontare, spiegare, filosofeggiare, lei sceglie per l'arte un ruolo più legato alle forme e alle esigenze del palcoscenico: il lavoro è un mondo altro dove lo spettatore può entrare, in cui finisce per essere inevitabilmente assorbito, dove subisce i meccanismi cinematografici dell'identificazione e della proiezione”. Sono parole sacrosante nella premessa ma discutibili nella conclusione. Non hanno del cinematografico, semmai del coreografico le bacchette luminose dello Shangai, raggi di luce solidificati in un ritmo di danza, attraversando lo spazio come i danzatori attraversano il palcoscenico, è vero, ma senza la possibilità che lo spettatore si identifichi in quel balletto e tanto meno si accomodi a proprio agio tra altre magie illusionistiche.

Il Tutto-Niente dagli specchi molati è la totalità di uno spazio ridotto anch'esso a ritmo per consentire ai riflessi (alla luce) un transito più espansivo e respirante tra le sue fessure, una totalità peraltro “nientificata” nella messa in dubbio della sua consistenza. In Pesi lievi lo spazio contenitore trova una limpida definizione geometrica, esaltata dalla trasparenza, e tuttavia contraddetta e contaminata fino a diventare un'essenza illusoria dalla presenza sommersa-galleggiante del corpo proiettato in immagine di ectoplasma.

Dietro di sé gioca ancora sull'illusorietà ectoplasmatica degli spazi e verrebbe da dire, se la battuta non è troppo deviante, che sì, il medium (ma nell'accezione spiritistica) è il messaggio. Tanto più quando nella bellissima serie dei Glitter gates (“luce e stoffa, cambiamenti cromatici nello stesso ambiente”) introduce di nuovo, fluttuante nello spazio, una presenza di sottile sfuggente fantasma e lascia orme di luce: quasi quel corpo, e orme di quel corpo, di cui Plotino si vergognava.

Misterion come raffreddato, o addirittura misticismo molto temperato. Non vorrò dedurlo soltanto dalle aureole che santificano gli alberi (quasi scherzosamente, ma sacra natura) o dall'interesse di Chiara per quell'alchimia che quasi mezzo secolo fa (ancora una reminiscenza) mi trovai per primo a indagare nei suoi intrecci con l'arte, da Pollock a Dürer. Nei monoliti “bizantini” ecco la luce, materializzata nelle vibrazioni del mosaico d'oro, riandare di slancio ai suoi etimi orientali, luce sostanza ed essenza di Plotino Proclo Porfirio come principio emanante; mentre nella doppia piramide tronca in cristallo e alabastro, quest'ultimo, immagine di materia consustanziale proprio alla melanconia di Dürer, trova nell'amplificante cristallo la propria espansione e levitazione luminosa, in un rapporto che può essere quello dell'esistente con l'Essere.

Nel Viaggio in Sicilia, linee di fuga si susseguono come dalla cabina di guida di un treno in corsa per altrettanti scatti fotografici, linee di fuga di una scalinata, di rotaie (appunto), di palazzi, di fiumi, di ombre, di tavoli, di sentieri, di paesaggi come un continuo riformarsi del tempo nel plein air. In Ombre rosse (opera magica per eccellenza) la realtà si squaderna nella sua miracolata doppiezza, intorno a un teurgico piano d'oro, e l'orientamento si perde in un bagno di luminosa totalità, dove l'oro è di nuovo quello di Bisanzio ma anche quello dell'alchimista, e il cubo del tetto scosceso torna più fortemente a richiamare la pietra di Dürer. Ad essa (o meglio al compimento della sua evoluzione) rimandano anche i tre “diamanti in acciaio a specchio con led ai vertici”, lucenti immagini della pietra filosofale. Lo stesso terzetto riappare in Serendip, in una disposizione anche stavolta triangolare che dalla nigredo trapassa alla rubedo attraverso questa colta citrinitas nella cui forma aleggia in spirito Luca Pacioli.

Le stelle di luce nella chiesa è difficile negare che possano occhieggiare al divino. Suoni, voci e ancora stelle luminose si materializzano negli spazi di Santa Maria delle Croci a Ravenna.

Quale casella segnala poi, cadendo al termine del suo vortice, il dito della trottola nel cerchio magico dell'amore, del tempo e dello spazio (Io Tu Sempre Mai Tutto Niente)? L'Amore si oppone all'Odio come assoluto a relativo, infinito a finito, tenace a effimero, fisico a ideale, cieco a lucido, segreto a palese, istintivo a razionale, semplice a difficile in due grandi tabelle bicrome. Dunque l'anima innamorata detesta il relativo e il finito, aspira all'assoluto e all'infinito, al duraturo (eterno) contro l'effimero, al fisico, alla pienezza dei sensi, contro gli ideologismi, aspira alla neoplatonica cecità “veggente” di amore (con Ficino, Pico, Lorenzo de' Medici) e alla sua segretezza contro la sfrontata lucidità dell'odio, all'istintivo e al semplice contro i difficili razionalismi. La razionalità sotto accusa è il perimetro squadrato dove l'istinto non può lasciare le sue orme, è lo spazio restio a fluidificarsi.

Per concludere, “Non c'è amore senza amore”, “Non c'è fede senza fede”: opera collocata a Roma nella chiesa del Santo Volto di Gesù, mentre in “Lanterna magica rossa” si legge Spes e in un'altra chiesa corpose fumate di spazio-massa plasmabile si levano come nubi d'incenso verso gli specchi inseriti nella volta.

Queste trascrizioni in corsivo sono degli interrogativi (e la Caritas?) per Chiara. Alla quale io che non ho mai rivolto consigli agli artisti, ecco che mi invoglio a indirizzare un suggerimento: fare un girasole! Quel fiore di cui parla così Proclo: “Sulla terra le cose celesti esistono in modo terrestre. Non è forse questo il motivo per cui il girasole si muove in sintonia con il sole e il selenotropion in sintonia con la luna compiendo la propria rivoluzione, nei limiti delle proprie possibilità, insieme con le lampade del mondo? Se uno fosse in grado di percepire con l'udito l'attrito che il girasole crea con l'atmosfera nel suo volgersi in senso circolare, si renderebbe conto che esso con questo suono offre al Re una sorta di inno, quale può essere cantato da una pianta.” Un inno quale può essere ripetuto, con luci terrestri, da un artista.