

IL "SONNO DELLA VISIONE" GENERA ... "ESPLORAZIONI"

"Anche i dormienti compiono un lavoro e cooperano con esso all'attività universale".
Eraclito

In una sua famosa incisione facente parte della serie dei *Caprichos*, Francisco Goya additò lucidamente - mancava un anno all'Ottocento - che "il sonno della ragione genera mostri". Egli credeva che nel tramonto della ragione i mostri sarebbero avanzati, pericolosi, nella società, aggredendo l'uomo moderno. Così è stato. Ma esiste anche un "sonno della visione". Cioè - da parte dell'artista contemporaneo - un non voler vedere le fattezze del mondo, e parallelamente quelle dei suoi occupanti. Questa specie di cecità alle immagini, che riguarda solo gli occhi, determina nell'artista un lasciarsi cadere in un oblio degli aspetti "fenomenici" - quelli che si usa circoscrivere con la parola "realtà" - e oniricamente, ma sempre ad occhi aperti, uno slittare progressivo verso una dimensione completamente "mentale". Immagini "altre". Immagini di prim'acchito indecifrabili, dai sembianti che paiono venuti su dalla diafana luce dagli strati di sonno.

Riprendiamo la massima d'Eraclito. Anche per questi particolari "dormienti" va detto che il loro "lavoro" artistico, così anomalo e ambiguo, appare un contributo prezioso all'attività universale. Che cosa serve mai, in una dimensione problematica, questo strano "sonno della visione"? Un esempio concreto ci è offerto dai dipinti di Antonio Teruzzi incisore e grafico, di ascendenza lombarda.

Il primo stadio da delineare è il rapporto tra l'immagine e la parola, e viceversa. "In principio era il verbo..." afferma il Libro Sacro. "Venne qui allora la parola..." si legge parimenti nel *Popol Vuh*, il testo principe sui Maya. È dunque la parola che distingue le cose, le une dalle altre, dando loro specie, genere, tipicità. L'immagine, dal suo proprio versante, può essere meno precisa, ma è senz'altro più veloce della parola. Non solo perché non ha bisogno di una lingua o di un dialetto per essere additata, ma soprattutto perché si presenta ai nostri occhi. È lì, sicura, concreta, inequivocabile. La vediamo: possiamo concederle un attimo o una attenzione di estesa durata.

Molte immagini non sappiamo individuarle con parole.

Sono per così dire "innominate" o "innominabili". Esse vengono prima delle parole. Oppure codeste immagini, anche dopo molte parole che cercano di spiegarle, serbano ancora nei loro anfratti tantissimi aspetti non esplicitati, o magari esplicitabili in tempi molto posteriori, e persino aspetti che mai e poi mai saranno resi chiari.

Quindi l'*imago* non riveste tutta la *res*, la cosa. È la parola che cerca di acchiappare la *res*. Di pietrificare, per così dire, la cosalità. Però se apriamo un qualunque dizionario di ogni lingua umana, ci accorgeremo che la maggior parte delle parole presenta più significati. Talvolta

sfumature, tal altra significati persino abbastanza distanti. In sostanza la parola ci appare multiuso, sfaccettata, plastica.

Tutta la pittura “figurativa” accetta la parola. Ogni scena, personaggio o ambiente, può essere descritto con parole. Qui l'*imago* coincide con la *res*, la visione con la realtà. È l'arte astratta che si distacca dalla parola: sia quella “organica” basata sul segno o sulla macchia, sia quella “geometrica” basata sulle forme euclidee e non. La pittura astratta abbandona la cosalità per la metafora, per la simbolicità, per la percezione come entità disincarnata dagli oggetti.

La ragione di tanta opposizione verso l'arte astratta è appunto in questo suo non poter essere descritta verbalmente, con termini cosali, tranquilli, legati al mondo fenomenico. E tuttavia l'arte astratta è anch'essa linguaggio, come quella figurativa. Ha insomma le “sue” parole. Ma noi dobbiamo andare a cercarle, scoprendole ad una ad una. Anche se non le troviamo nel vocabolario. Anticipiamo una conclusione provvisoria? Il “sonno della visione” cosale non conduce al nulla ma genera esplorazioni...

È appunto quello che compie, nei suoi eleganti dipinti, Antonio Teruzzi.

Ed “esplorazioni” sono parimenti quelle che conduce lo spettatore, a sua volta contemplando attentamente nei loro particolari le opere dell'artista. Qual'è l'anabasi immaginale da effettuare? Lasciarsi andare... Non cercare la “cosa”. Godere dipinto dopo dipinto l'atmosfera cromatica; immergersi psichicamente nei turgori, nei pallori, nelle tenuità, nelle delicatezze di quel colore ridotto a voce sussurrata. Monocromie ricchissime di microsegnicITÀ. Una “musica dell'ipersottile”.

Le atmosfere sono rarefatte, addensate, talora vibranti di barlumi di luce, ma tendenti all'oscuro. Fanno venire in mente un'altra massima di Eraclito: “l'uomo accende a sé stesso un lume nella notte, perché è morto eppure vive. Nel sonno, spenta la luce dei suoi occhi, sfiora i morti, e nella veglia sfiora i dormienti”. La mancanza di realtà è tutta in quel “essere morto eppure vivente”, mentre l'esplorazione si spinge in un territorio particolare e anomalo, sfiorante sia i morti sia i dormienti. Il luogo dove si spalanca il vuoto e dove, incredibilmente, ciò che è si incontra con ciò che non c'è. Non per niente sempre Eraclito ha ammonito: “l'armonia nascosta vale più di quella che appare”.

Una assenza dunque di “personaggi”. Un limbo segnico, costruito per stratificazioni, mediante incasellature, o incastri, o incisioni, o impronte, o sovrapposizioni, o sfibrate emersioni, o alcove materiche. Un viaggio sul crinale, sfumato ed evanescente, della trasmutazione continua di una ipodimensionalità bisbigliata, laddove il tattile diviene il mentale, e il mentale si rigenera attraverso un fuoco libidico insito nel cuore della materia stessa.

"Accendere a sé stesso un lume nella notte", diceva Eraclito. E certamente è la notte dell'anima la meta di riferimento di quest'arte intensamente “crepuscolare”. L'operazione pittorica diventa così quasi un gioco basato sul barbaglio di vitalità imprigionate, che l'occhio interiore

suggerisce or qui or là, dentro lo scandalo di un pensiero esclusivamente immaginale. Un pensiero mai logico e affatto verbale.

Siamo al di là della parola. Nei suoi diari, Goethe cita una iscrizione latina d'altare, a Maria-Culm. Essa detta: "*Lingua fundamentum sancti silentii*". Ciò vuol dire che dopo la parola viene la non-parola, e solo quest'ultima è sacra. La non-parola è il silenzio. Il silenzio ci appare come un ronzio, una perdita dei segni forti, una eco di reminiscenze, una osmosi confusiva di tracce impercettibili. Tutto ciò, metaforicamente, è appunto il materiale percettivo usato da Teruzzi, tradotto nelle sue abili "pagine" pittoriche.

Vogliamo approfondire ancor più questa nostra "esplorazione"? Comprenderemo allora che siamo di fronte a un desiderio particolare. Quello di una navigazione perpetua tra il minuscolo e l'enorme. Ma punto di partenza di tale viaggio è *in primis* un lo ricacciato crudelmente nella sua chiusa finitudine. Ciò lo si evince dalla serie dei lavori di Teruzzi: tutti quanti iterano questa chiusura nella medesima immagine. Una ripetizione di "fogli", di specie di "pareti", la cui ostensione è sempre uno spazio fermo, immediato, senza prospettive o possibilità di fuga. *Tabulae*. Il loro valore numinoso o di tipo sacrale è dato dall'alone natura, elemento che dà al reperto una sensorialità rivelatoria, una fragilità di discorso, una sottile intensità di fascinazione. Il fatto è che lo spettatore non capta le *res*, ma intuisce al di là di questa mancanza concreta, tangibile, il ritorno del rimosso. Esso si concreta in una interlingua.

Questa è tutta costruita di piccolissimi grafemi, glifi, segni di tipo cuneiforme, tacche, cifre, e quant'altro. Segni dolcemente apposti sulla superficie del supporto ligneo, di tela o di carta. Ne esce un esperanto visivo quasi subliminale, il cui tragitto è nel riportare senza strappi a uno spazio senza tempo. A un tempo senza continuità di spazio.

Codesta procedura annulla la cosalità e sposta il telescopio della mente, su un passato senza rimandi né esplicite citazioni. L'emozione che ne consegue è data dalla vertigine che l'anima subisce allorquando, esplorando i livelli inconsueti dell'essere, lo spirito finalmente s'innalza al di sopra dei nomi e delle forme. È allora che il "sogno della visione" genera stati intrinseci. Collega con quel vuoto quantico, con quell'antimateria, giacente nel fondo archetipico di ognuno di noi. Morbida zona, sottostante sia all'inconscio personale che all'inconscio collettivo, formicolante però di vitalità primigenia.

È lì che l'artista contemporaneo vero ama soffermarsi ed intuitivamente esplorare. All'inizio del secolo i cubisti inventarono i *collages*, seguiti da futuristi e surrealisti, con i quali dissociare le parole e renderle reperti. Paul Klee creò mirabili criptici alfabeti, da condensare in quadrati magici. Altri artisti lo seguirono in questa direzione.

Sta di fatto che oggi la strada indirizzata alla non-parola significativa - *in* un mondo che l'onnipotenza tecnologica ha invece spinto sempre più verso il delirio e la farneticazione babelica linguistica - risulta l'area più acconcia a chi, segretamente, nel germe assoluto del silenzio, voglia ritrovare il lievito vitale.

Teruzzi lavora in questa direzione. Nei suoi dipinti, con l'impalpabilità immaginale dei sogni, egli trascrive delle forme ampie e strutturate che ci ricollegano a mappe, a piante architettoniche di templi, e dentro a queste configurazioni include specie di porte, di finestre, di ombelichi, di accessi misteriosi. È qui che il fondo archetipico agisce su di noi. Infatti l'architettura è l'esperienza simbolicamente fondante che crea l'*archè*, il principio. Esperienza che ci riporta a una base sovrastorica, all'alta specola del tempo mitico.

Il lavoro di Teruzzi è un concentrato di lirismo e di senso del mistero. Ma insieme è un'esperienza direttamente percettiva, che proviene dalla sua abilità di *homo fàber*. I pannelli più grandi di legno sono lavorati con una tecnica a stucco; su di essi viene sovrapposto un materiale tipo calce o con termine tecnico una "rasatura", e su ciò viene aggrappato lo stucco - composto da calce, polvere di marmo e da inerti. Lo stucco deve diventare una superficie perfettamente liscia, e su di essa si può intervenire a freddo oppure con materiali leganti (colle di caseina), il che serve a determinare la possibilità di sensibilissime trasparenze, ma anche di incisioni. Previo un finale di stesura a cera, l'effetto conquistato è di muro, nonché di cosa vissuta nel tempo.

Altro tipo di intervento è quello con una tecnica molto antica, l'encausto. Anche qui si utilizza la cera e il risultato è simile affresco, con effetti di grande trasparenza, tramite sovrapposizioni di colore a colore, con un finale di patina che "mima" un muro antico.

Come si vede la base percettiva di questi lavori è il *trompe-l'oeil*, epperò l'esito è il *trompe-l'esprit*. Cioè un sentimento mistico che il tutto promana nella dialettica ombra-luci. il punto centrale sta nella caratterizzazione tematica: le opere di Teruzzi si presentano come *tabulae perceptionis* ma, in effetti e nell'intimo, non sono altro che delle *tabulae individuationis*. Il primo stadio è quello di farsi accalappiare dalla suggestione della *texture* di segni, di colori, di sfumature. Il secondo stadio è quello di essere catturati dal magistero degli archetipi, introdotti nella scena come elementi minimali.

Primo archetipo è la suggestione di una architettura vista "in pianta". È questo il richiamo al luogo sacro ma anche alla "città" sacra, simbolo collettivo di protezione dalla negatività di ciò che è profano. Dentro questa configurazione appare il simbolo della porta-ombelico. La porta è l'invito all'ingresso nello spazio segreto, per entrare nel *sancta sanctorum* di ciò che non è effimero e debole.

L'"ombelico" è l'altro archetipo, indicante da una parte la centralità della porta e dall'altra alludente alla necessità per l'uomo d'oggi di reintegrarsi con un valore cosmico ("ombelichi del mondo", nell'antichità, si trovavano nel tempio di Apollo a Delfi, a Roma, nella frigia Gordio, a Baghdad). Collegato a questo è l'archetipo del quadrato, su cui sono costruite tutte le opere di Teruzzi, anche nella specie di costruzione plurima o a griglia. Fondamentale elemento, che funge da immagine del cosmo a misura d'uomo, quindi di ordine, di stabilità, di equilibrio, il quadrato è un formidabile condensatore di energie terrestri.

L'ultimo aspetto archetipico della pittura di Teruzzi riguarda l'elemento criptico insito nei microsegni a carattere alfabetico. Segni che non hanno più né un significato né un suono specifico, epperò vicini a un suono interiore e recondito. Queste unità minimali di non-parola sono come i cromosomi di una comunicazione interrotta, ma non cancellata definitivamente. Riconducono a un mitico passato e valgono come lingua sacra, di cui si sia persa la chiave ma non l'eco, quale evocazione di una distanza non misurabile.

È proprio in seguito a questi corpuscoli che si produce la sopra detta "navigazione tra il minuscolo e l'enorme". L'enorme è appunto il sentimento della cancellazione del tempo storico e l'immersione nel tempo a-storico, proprio del mito. La liricità e la qualità dei manufatti di Teruzzi agevolano codesta sensazione di "percezione metafisica". Si tratta di una fuga dal rumore verbale. Si tratta di rimettere il silenzio nella pittura. Si tratta di esplorare la realtà non come enciclopedia infinita di sembianti diversi, ma come "fenomeno originario".

Vuoto quantico, in cui abbia nuovo impero la parola-immagine silente. Una posizione certamente alchemica nelle procedure e ideologicamente brancolante tra macrocosmo e microcosmo. Un sonno della visione, dunque? Sì, certamente. Ma come disse Eraclito: "Anche i dormienti compiono un lavoro e cooperano con esso all'attività universale". Forse che questo è poco, in codesto nostro, confuso e strano giro di boa del millennio?

Riccardo Barletta