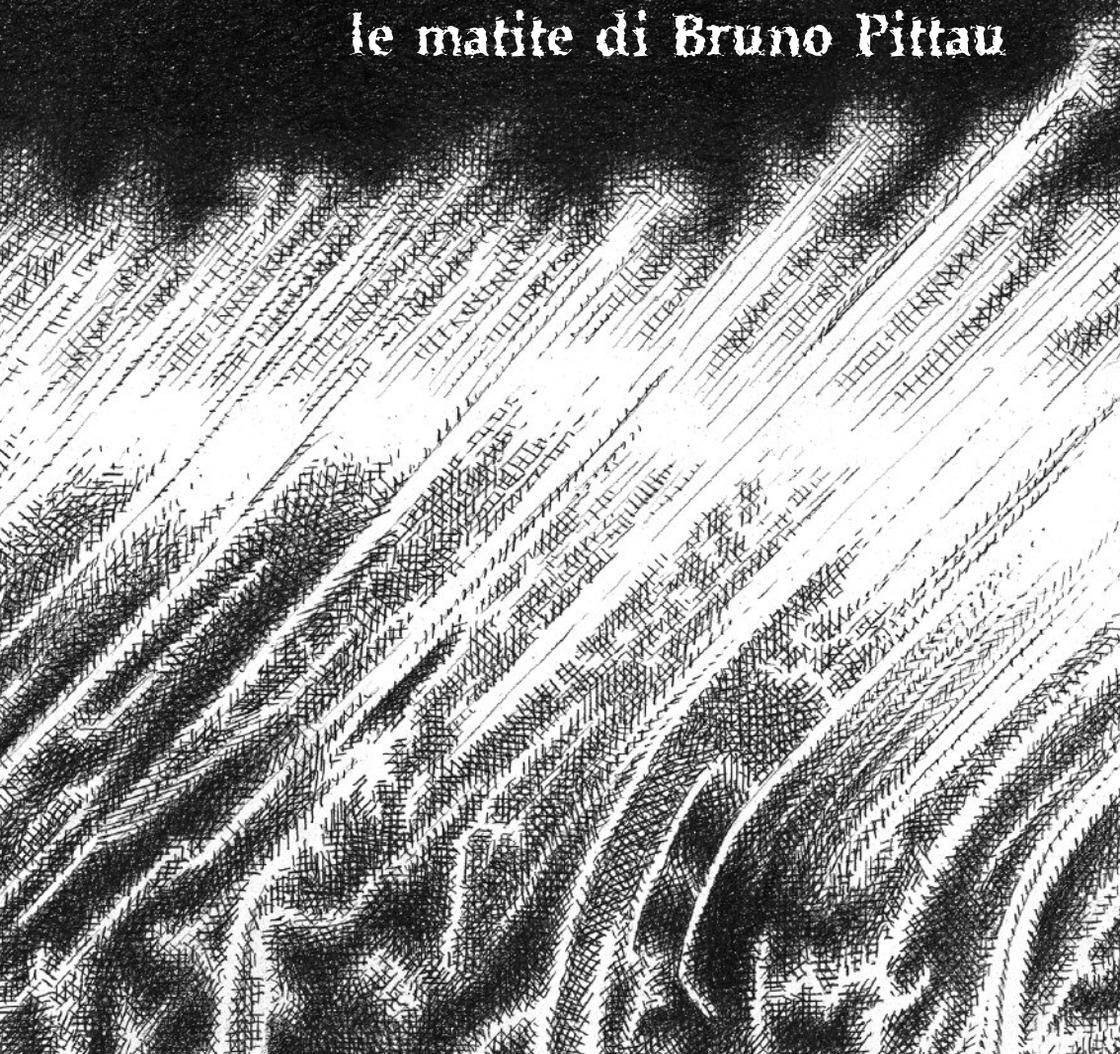


PLACIDO CHERCHI

ENERGHEIA

le matite di Bruno Pittau



PLACIDO CHERCHI

ENERGHEIA

le matite di Bruno Pittau

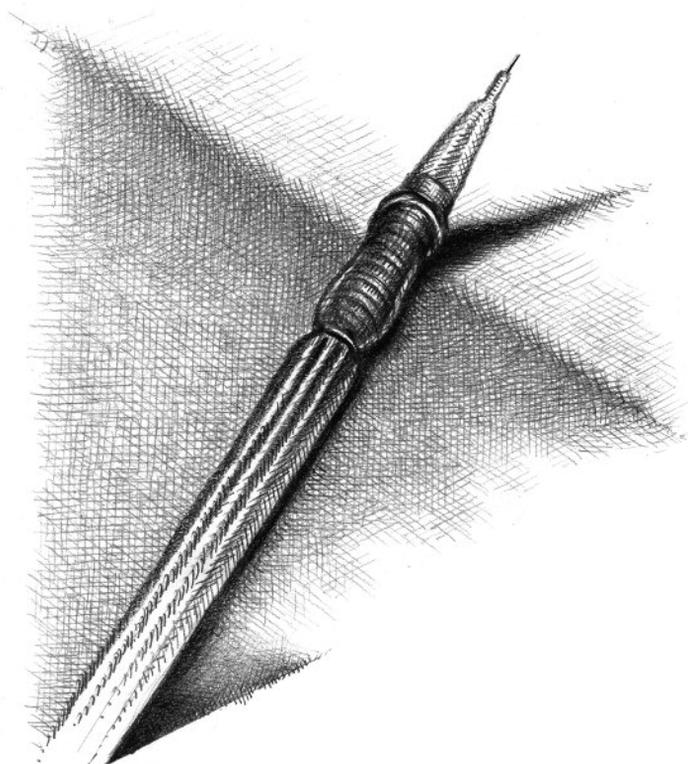
Grafica e impaginazione: Bruno Pittau – www.brokenart.org
– www.soliana.net

Cagliari, aprile 2013

PLACIDO CHERCHI

ENERGHEIA

le matite di Bruno Pittau



Enèrgheia: le matite di Bruno Pittau



all'infinitamente piccolo all'infinitamente grande. Dai misteri microfisici della materia alle catastrofi stellari delle galassie. Una triangolazione continua tra scale di grandezza diverse fa saettare il discorso da un mondo all'altro, passando dai silenzi oscuri del troppo piccolo ai bagliori accecanti del troppo grande. Forse si parla con insistenza del troppo grande per cercare di rendere visibile il troppo piccolo: come se una medesima dinamica generativa presiedesse al *logos* del rispettivo farsi.

La matita di Bruno Pittau si intrattiene a lungo nel territorio delle ipotesi cosmogoniche che attrassero l'attenzione di Lucrezio, di Giordano Bruno, di Leibniz. E in qualche modo le rivisita, aggiungendovi la nozione più moderna – e più dialettica – della dimensione-energia. Ne nascono queste tavole sorprendenti, cariche di dramma e di tensioni inconciliate, a più riprese pensabili come una narrazione “altra” di quell'idea kantiana di “sublime” sulla quale molto romanticismo aveva cercato di fondare le sue poetiche. La prima impressione, infatti, è che il “sublime” tellurico delle tempeste degli *Stürmer und Dränger* e dei Turner venga oltrepassato qui nel “sublime” sconfinato delle tempeste cosmiche e che rispetto al *pathos* emotivo di quella sensibilità si imponga qui la spinta del pensiero. Lo dicono abbastanza bene, da una parte, l'indaginosità analitica del segno e, dall'altra, gli squarci prepotentemente visionari di un'immaginazione che sfonda l'empiricamente-visibile, per immergersi con grande audacia nei misteri abissali del possibile-ipotetico. Non a caso l'accenno ai pensatori che hanno tematizzato di più le traiettorie interpretative di questa spinta, aprendo gli orizzonti della modernità. E, non a caso, la spontanea tendenza della nostra lettura a disporsi su un registro divergente da quello più frequentato dalle letture storico-artistiche. Anche se poi il riferimento ai Turner deve essere mantenuto criticamente sullo sfondo – e adeguatamente valorizzato – come riferimento obbligato ad alcuni *opérateurs de connaissance* di un certo peso.

Ma non è solo un modo di accettare antiche suggestioni e di visualizzare graficamente il loro *eidos*: è anche un modo di sentirsene parte e di assumerle come idea-fondante di una forma non scontata di percepire la vita del vivente. Al di là di un mondo codificato dentro i mille protocolli della stabilità, esse hanno

avuto almeno il merito di riconoscere la funzione dialettica del caos e di parlare il linguaggio inquietante del divenire-in-processo, mostrando al contempo come, nello sviluppo dal *micro* al *macro*, l'universo trovi compiuta spiegazione nei segreti della materia. Impossibile non tenerne conto, se l'intenzione creativa si propone di parlare del potere cosmicizzante del segno e di alludere a quel che accade sugli orizzonti del linguaggio. A guardar bene, di fatto, non può sfuggire quanto la metafora cosmogonica sia qui già una metafora linguistica o quanto voglia funzionare come l'*introibo* che l'annuncia.

Tuttavia si resta incerti su quale sia, tra le due, la metafora che "introduce" di più – la metafora che funziona realmente da *introibo* –, dal momento che appare perfettamente congruo leggere in senso rovesciato il rapporto di "prima" e di "poi" che sembra subordinare l'uno all'altro i distinti piani dell'allusione. È possibile che le antiche cosmogonie della suggestione iniziale prendano rettifica dalle pulsioni del segno ed entrino nel campo tematico con una *dynamis* che la loro configurazione originaria non aveva. È possibile, cioè, che a farle diventare racconto di una genesi tutta giocata sull'incandescenza di energie voltaiche smisurate sia proprio il segno. Il segno che nasce dal nulla assoluto del punto e si muove come energia vagante, lungo le avventure imprevedibili della *Gestaltung* creativa. In tal caso, è la riflessione trascendentale della metafora linguistica a gettar luce sulla metafora cosmogonica, come se, nell'inseguire le ragioni interne del proprio sviluppo, il segno inseguisse anche le ragioni nucleari del divenire cosmico. La cosa, in queste pieghe, rassomiglia molto al dire che *in principio erat verbum*. Ma lascia pure pensare alla possibilità che essa dica qualcosa di più.

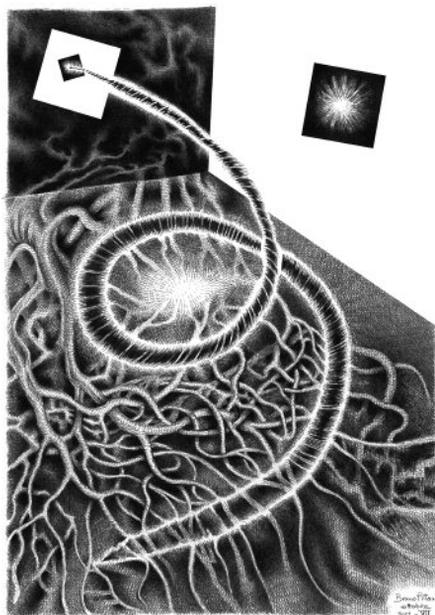
In realtà, il fatto che la rettifica delle grandi ipotesi cosmogoniche sia data, qui, dalla introduzione della componente-energia e dal tentativo di farla emergere come *causa prima*, non è un fatto che possa essere interpretato come cosa estranea al modo di pensare la forma. Privilegiare il momento-energia vuol dire decostruire la staticità dell'immagine e reimpostare da un altro punto di vista il movimento configurante che la produce. Vuol dire parlare il linguaggio della *Gestaltung*. O far diventare *Gestaltung* la vita del segno. Come accadeva appunto nel "fare" del pittore che, della *Gestaltung* e del suo senso, era stato il teorico più autorevole.

Di fatto, proprio sul piano del discorso intorno a una *Gestaltung* generata dalla componente-energia, le ascendenze kleeiane delle matite di Bruno non sono solo una traccia di lettura, anche se bisogna guardarsi dalla tentazione di definire *tout court* kleeiano lo slancio inventivo che le domina. È peraltro possibile che a un creatore così attento alla "differenza" questo parallelo con Klee possa non piacere. Ma certo, nello spazio delle composizioni presenti in mostra, è difficile non avvertire quanto il segno sia reso impaziente e quasi elettrico dal suo sentirsi segno-

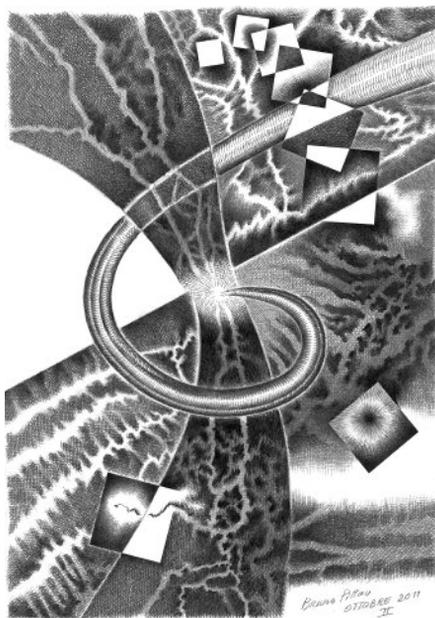


October III, 2011, cm 24 x 33

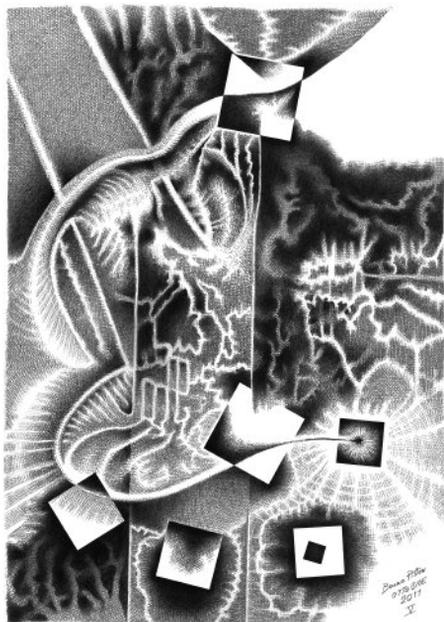
Bruno Pi Hau
ottobre 2011
III



October VII, 2011, cm 24 x 33



October II, 2011, cm 24 x 33



October V, 2011, cm 24 x 33

Gestaltung. O dal suo avere sintonie sotterranee con l'idea kleeiana di una genesi linguistica del mondo. Per comprenderlo a pieno, tuttavia, è forse necessario staccarsi per un istante dagli spazi dominanti della metafora cosmogonica e fermarsi con qualche insistenza sulla sponda della metafora linguistica.

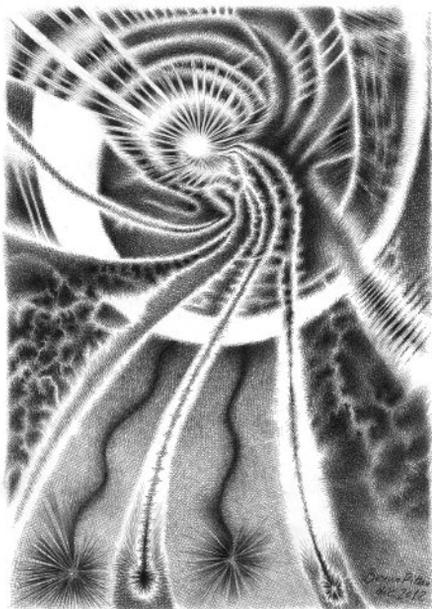
La matita di Bruno sa bene che, dopo la crisi dell'oggettività attraversata dal primo Novecento, tutti i tentativi di arrivare alla forma cortocircuitando i meccanismi della percezione fanno molta fatica a mantenersi dalla parte del "fare" che pensa: essi continuano a flirtare con le datità della *mimesis*, ed è quasi impossibile farli appartenere al rango delle svolte semantico-trascen-



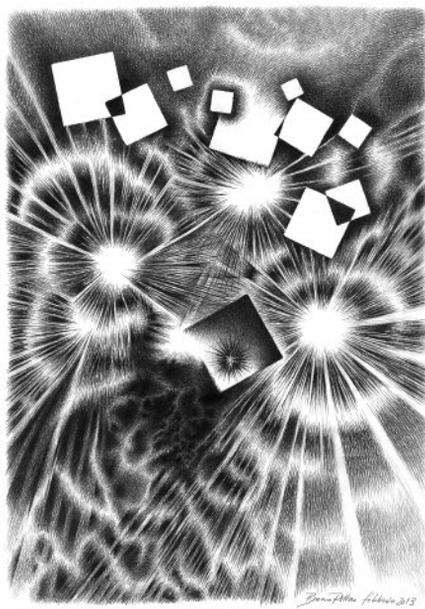
October VI, 2011, cm 24 x 33

modernità. L'alternativa dialettica, pertanto, è data dal credere che, al di là delle decisioni antisemantiche degli astrattismi variamente titolati, la crisi dell'oggettività possa essere superata reinterrogando alle radici i linguaggi di cui ci serviamo e restituendo senso al potere metaforico-cosmicizzante della loro funzione fenomenica. Naturalmente non si tratta, in nessun caso, di disfarsi *tout court* della semantica, né di rinchiudersi tra le mura di una "pura formatività" estraniata al mondo. Si tratta semmai di richiamare in vita lo stato di "dormienza" determinato dalla vecchia forma-sintesi e di dare visibilità ai processi che spariscono sotto lo spessore ottundente delle abitudini percettive. È per questo che, entrando in parallelo con il filo più riflessivo della lezione kleeiana, la matita di Bruno privilegia le propensioni mediatrici del segno-*Gestaltung* e i percorsi che arrivano alla *forma* passando per il momento genetico della *figura*. Sono le sole condizioni che consentano di tornare al mondo dell'esperienza sensibile senza rischiare di apparire *mimesis* o realismo ingenuo.

dentali che hanno aperto la modernità contemporanea. Tuttavia questa consapevolezza non apre il varco alle scelte aniconiche della modernità *prima ora*, né produce le sicurezze che rendono sicumero le voci di quanti inneggiano alla "forma liberata": anzi si accompagna alla convinzione che, dopo Klee, volere una messa in crisi generalizzata della semantica è solo distruttivo e non approda a un reale superamento dell'esistente. Per bene che vada, approda solo alle scogliere dei suoi *Ersetzen* razional-macchinistici o ai deserti della monotonia senza fine di quel *continuum* atematico che sembra avvolgere la *mo-*



Pregiudizio di unità, 2012, cm 24 x 33



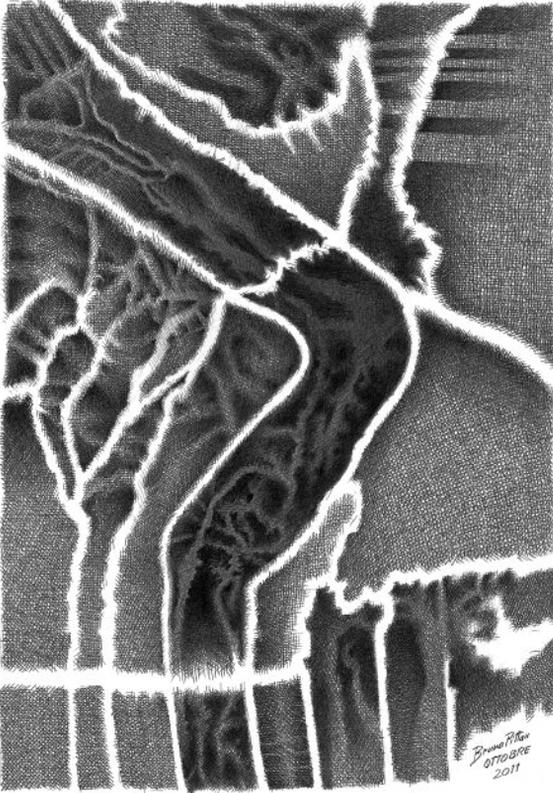
Centri e quadri, 2013, cm 24 x 33



Space in Time, 2012, cm 24 x 33

Questo livello di consapevolezza operativa implica però altri livelli e rimanda a percorsi teorici più insistenti.

Non c'è dubbio che il titolo più meritorio delle svolte semantico-trascendentali inaugurate all'inizio del secolo scorso sia da vedersi nella conquista della culturalità del reale e nella liquidazione delle ontologie accumulate sul modo di pensare quest'ultimo: ma le avanguardie operanti in tutto il primo quarto del Novecento hanno commesso l'errore di spingere agli estremi le istanze autoreferenziali di questa relativizzazione, scegliendo a oggetto polemico tutto il passato, comprese le condizioni che avrebbero dovuto apparire portatrici di autoreferenzialità. È accaduto così che, assieme all'acqua sporca di alcuni lin-

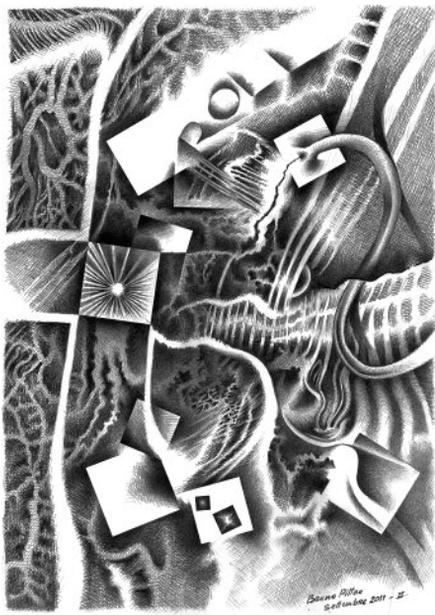


October I, 2011, cm 24 x 33

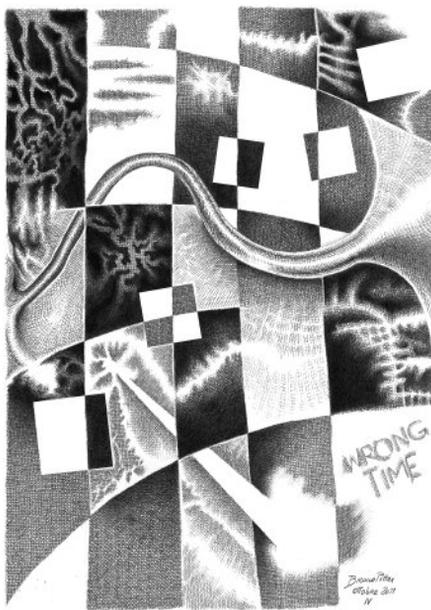
pogrom anti-passato delle avanguardie. A muovere questo rilievo non è solo Klee: implicitamente lo muovono anche due storici della cultura e del linguaggio come Cassirer e Panofsky, soprattutto quando riflettono sul valore simbolico della forma-spazio impostata dal Quattrocento o quando fermano l'attenzione sulla capacità poetica della cultura, nel suo saper essere – sempre e dovunque – una costante invenzione dell'esistenza. Del resto, tutto il nominalismo derivato da Kant potrebbe contestare ai paladini della “forma liberata” la presunzione di aver creato per la prima volta un linguaggio carico di valenze cosmopoietiche o la presunzione di potersi considerare i soli detentori della trascendentalità. Basterebbe pensare alle riflessioni dedicate al problema-linguaggio da Heidegger o a quelle ancor più stringenti di Wittgenstein.

Far esistere le cose nel momento stesso in cui se ne enuncia l'idea è il miracolo che accade continuamente tra le pieghe del linguaggio. Senza il senso che la motiva e la dota di valore, la realtà non esiste: essa si forma sempre nel grembo del senso e non è un paradosso dire che il senso è tutto. Naturalmente, il luogo in cui il senso incontra la fucina che lo plasma è la cultura o, per essere

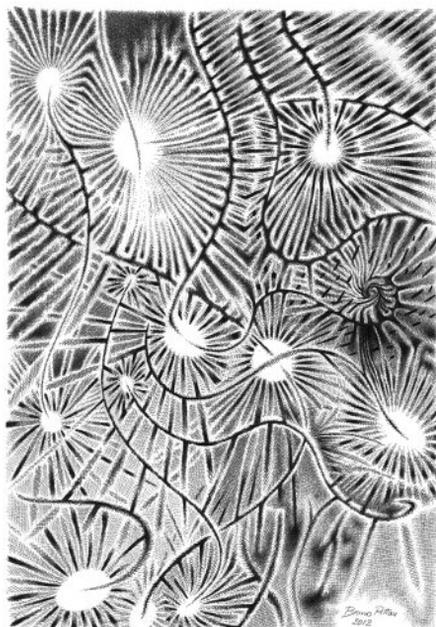
guaggi davvero “addormentati”, esse buttassero via anche il bambino, tagliando i ponti con entroterra già ricchi di svolte semantico-trascendentali e, per molti versi, già toccati da problematiche linguistiche di tipo “moderno”. Si pensi, per esempio, ai “prospettivi” del primo Rinascimento, al culto dell’“arte per l’arte” dei Manieristi, al caso straordinario di Velasquez, all’estetica esistenziale dei Romantici... Di fatto, se si esclude il neoclassicismo, che deprime in modo spinto il retaggio di queste svolte, tutte le altre stagioni appaiono notevolmente cariche di autoco-scienza linguistico-culturale e sono ben lontane dall’essere quella *morta gora* eternamente ritornante come bersaglio nei



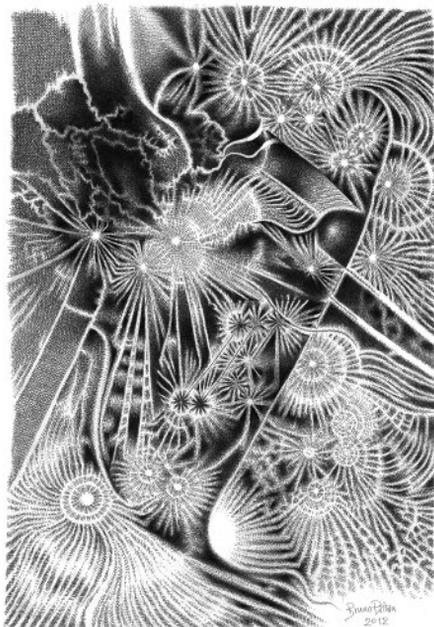
Roll, 2011, cm 24 x 33



Wrong Time, 2011, cm 24 x 33



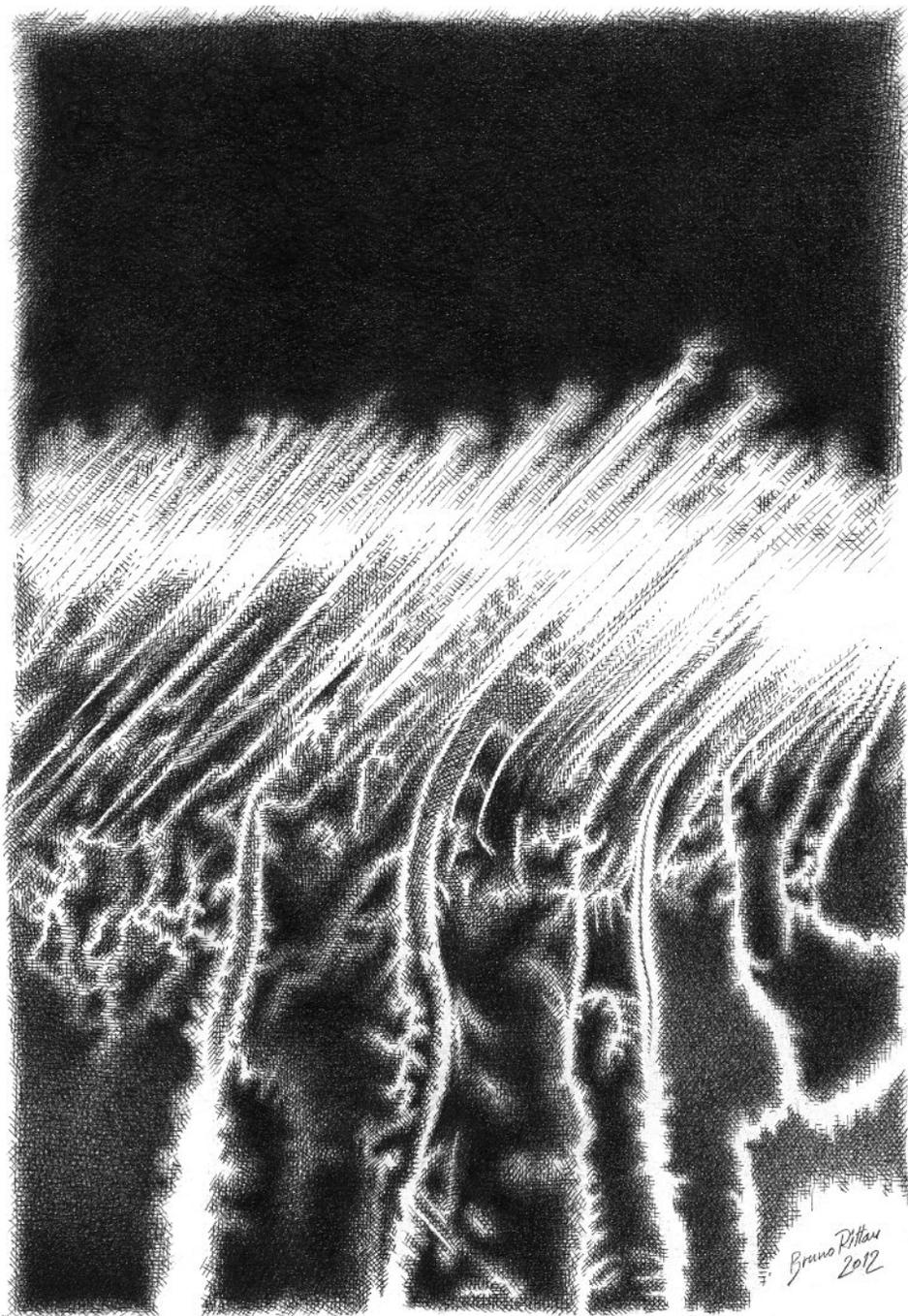
Stringhe, 2012, cm 24 x 33



Circles, 2012, cm 24 x 33



Concrezioni organiche, 2011, cm 24 x 33



Terra e Notte, 2012, cm 24 x 33

più precisi, il linguaggio. Poco importa che lo stesso linguaggio tenda a occultare la carica prometeica che gli appartiene e tenda a sostituirla con le codificazioni dell'“ovvio”, aprendo il varco all'illusione che, al di là della sua impronta creatrice, ci sia l'orizzonte delle cose in sé. Quel miracolo accade ugualmente. Accade sempre e dappertutto, accade ogni volta che si pone l'esigenza di nominare qualcosa. Dunque – lo sappiano o no le avanguardie – accade anche al di fuori delle nicchie presidiate dalla loro supponenza.

Forse, proprio l'aver ignorato questi nodi o l'aver steso un velo sulla loro centralità è l'aspetto più ingenuo e più scotomizzante delle poetiche coltivate dagli uomini del Novecento figurativo passato alla storia come cifra del secolo. Se essi hanno avuto il merito di creare clamore attorno al problema-linguaggio, hanno poi avuto il torto di lasciare incompiuto il tentativo di metter capo a qualche soluzione persuasiva. Solo Klee ha saputo volgere lo sguardo nella direzione giusta e spingersi quanto era necessario nel compito di interrogare la tradizione con le stesse domande che la modernità rivolgeva a se stessa.

Così, la scelta di chi voglia ancora pensare il linguaggio come un atto rifondatore non intrappolato nelle aporie dell'autonomia semantica aniconica, deve senz'altro tener conto delle dialettiche messe in campo dal versante culturale che più si è opposto alle logiche del nuovo illuminismo e sforzarsi di ridare visibilità alle funzioni trascendentali operanti anche nei linguaggi meno curiosi di se stessi. Le varie crisi dell'oggettività che hanno punteggiato la storia non sono mai state un'apocalisse delle cose oggettive, ma solo – e sempre – crisi di senso. Vale a dire, crisi semantiche, forme di appassimento transitorio del segno, crisi del rapporto *langue-parole* dovute allo svuotamento, anch'esso transitorio, del significato. Ritrovare il mondo vuol dire, fundamentalmente, ritrovare il senso.

Il giro è stato lungo, ma non immotivato. Perché sono queste le coordinate che orientano le consapevolezze teoriche presupposte al “fare” di Bruno. Anche se il suo modo di tenerne conto è tutt'altro che scoperto.

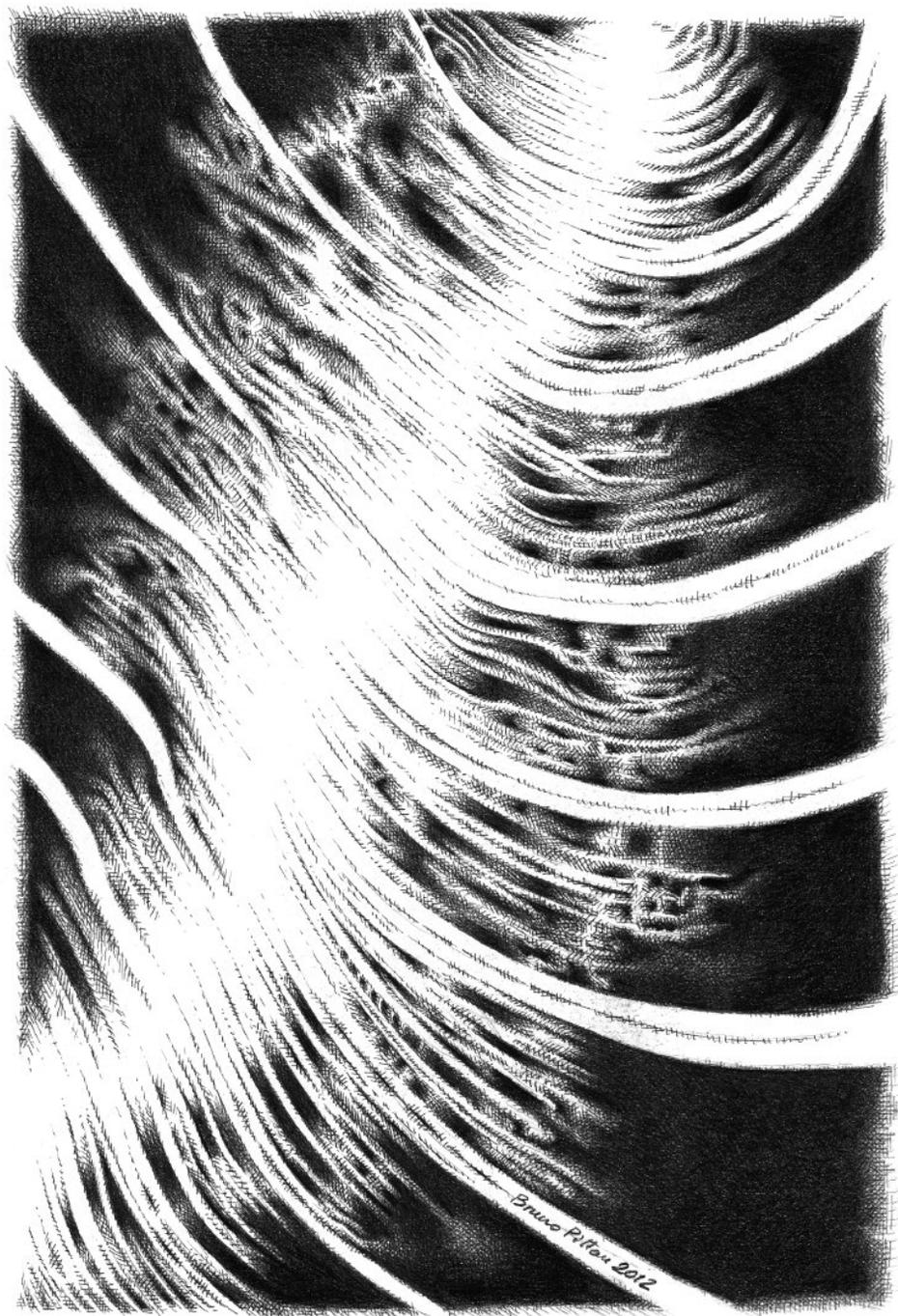
Come si è visto all'inizio, il suo muoversi al loro interno incontra in queste matite un esplosivo corto-circuito, una collisione fra gli estremi che fonde la metafora-linguaggio nella metafora-oggetto. Quasi che tornare alle radici significasse riportare tutto il problema al momento iniziale della genesi e affrontarlo appunto alle radici, partendo dal grado zero delle origini. O quasi che il processo creativo legato al linguaggio non fosse distinguibile dal processo creativo di cui parlano le narrazioni cosmogoniche. E ci si potrebbe chiedere, allora, perché mai, qui, un problema come quello del linguaggio venga affrontato in termini titanici e portato a incandescenze che fanno di fantascienza o di mito. Sarà perché il discorso, estremizzando gli *exempla*, acquista più valore paradigmatico? O perché,

essendo di per sé una lente di ingrandimento, gli estremi sono in grado di amplificare a livello esponenziale i movimenti del tema inseguito? Una spiegazione di questo tipo ha molte probabilità di essere attendibile, ma certo non escluderei del tutto qualche incrocio sotterraneo fra queste matite e il gusto romantico per il “sublime”: sia che si pensi ad ascendenze *Sturm und Drang* o a inflessioni alla Turner, si tratterebbe di un modo di accostarsi a qualche *topos* del passato con quello spirito di rivisitazione-recuperante raccomandato dagli antifunzionalisti post-kleeiani. In tutti i casi, avremmo un esempio di come si possa dialogare con altre forme di narrazione passando per il gusto moderno della trascendentalità.

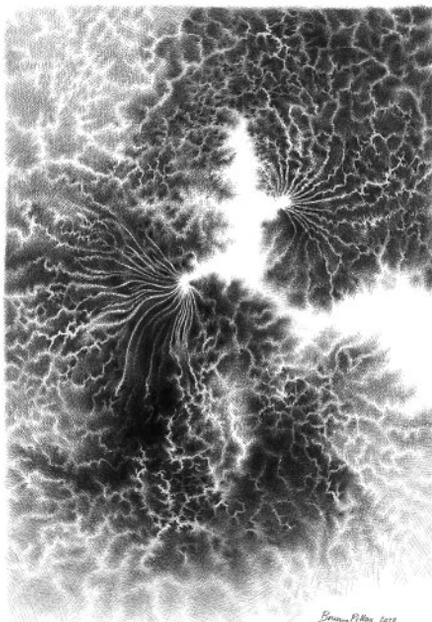
Ma queste domande restano ancora esterne e toccano ancora poco i tessuti vitali di questo procedere. In qualche modo sono domande di secondo grado e non mordono quanto potrebbero mordere le domande direttamente provocate dal campo operativo che stiamo osservando. La provocazione ci aspettava sulla soglia e già da un po’ ha fatto nascere qualche interrogativo insistente.

Perché, per esempio, la dialettica luce-tenebre è sempre ragionata sul registro del *furor*? Ovvero, perché si consegna tutta a una sintassi del vedere che sembra privilegiare sempre l’“effetto-bengala”, le esplosioni di luce dall’alto o il bagliore fulgurante delle scariche voltaiche? Perché mai tutto questo pirotecnico guizzare di incandescenze e di lampi? A guardare i riverberi-eco che si perdono con ondate impetuose a valle di qualche apocalittica *perilampsis*, è difficile sottrarsi all’impressione che qui si abbia a che fare con una *enèrghèia* impazzita e ormai incapace di controllo. Come se un immane cataclisma avesse scatenato le forze nucleari della materia e non fosse più possibile immaginarne l’orbita... Eppure ci sembrava che il racconto fosse un racconto di cosmogonie, non il racconto del contrario.

Forse, però, non avevamo capito che il racconto di qualcosa, qui, è prima di tutto un racconto del “fare” tutto interno al “fare”, un seguire con sguardo atelestico quel che accade alla matita, quando la sua punta si posa sul vuoto bianco del foglio. Quel vuoto è un’incognita inquietante: può essere il tutto e, al tempo stesso, il nulla. Su un piano metaforico, può essere la sfida che il tumulto-silenzio del pensiero in fermento pone al segno. Sullo stesso piano, può essere – anche – la tensione implicita nel precario equilibrio tra l’idea-nulla del caos originario e l’idea-tutto di qualche cosmo possibile. E c’è un’esitazione lunga nel decidere verso quale versante la punta trovi più interessante dirigersi. Dapprima prevale il piacere dell’autoascolto lirico-analitico che le suadenze del silenzio invitano ad assecondare; quattro passi più in là divampano all’improvviso le pulsioni travolgenti dell’*enèrghèia*. Misteriosa e incalcolabile quanto l’abisso: o quanto le profondità dell’inconscio che la caricano. Essa scaturisce dal sottosuolo ctonico della pura pulsione e si intreccia in modo inestricabile alla sfera organica e invisibile del “vitale”, ma ci si ingannerebbe se la si



Spring, 2012, cm 24 x 33



Storm, 2012, cm 24 x 33



Shelter from the storm, 2012, cm 24 x 33



Non era l'alba, 2013, cm 24 x 33



Bocciolo della Notte, 2013, cm 24 x 33

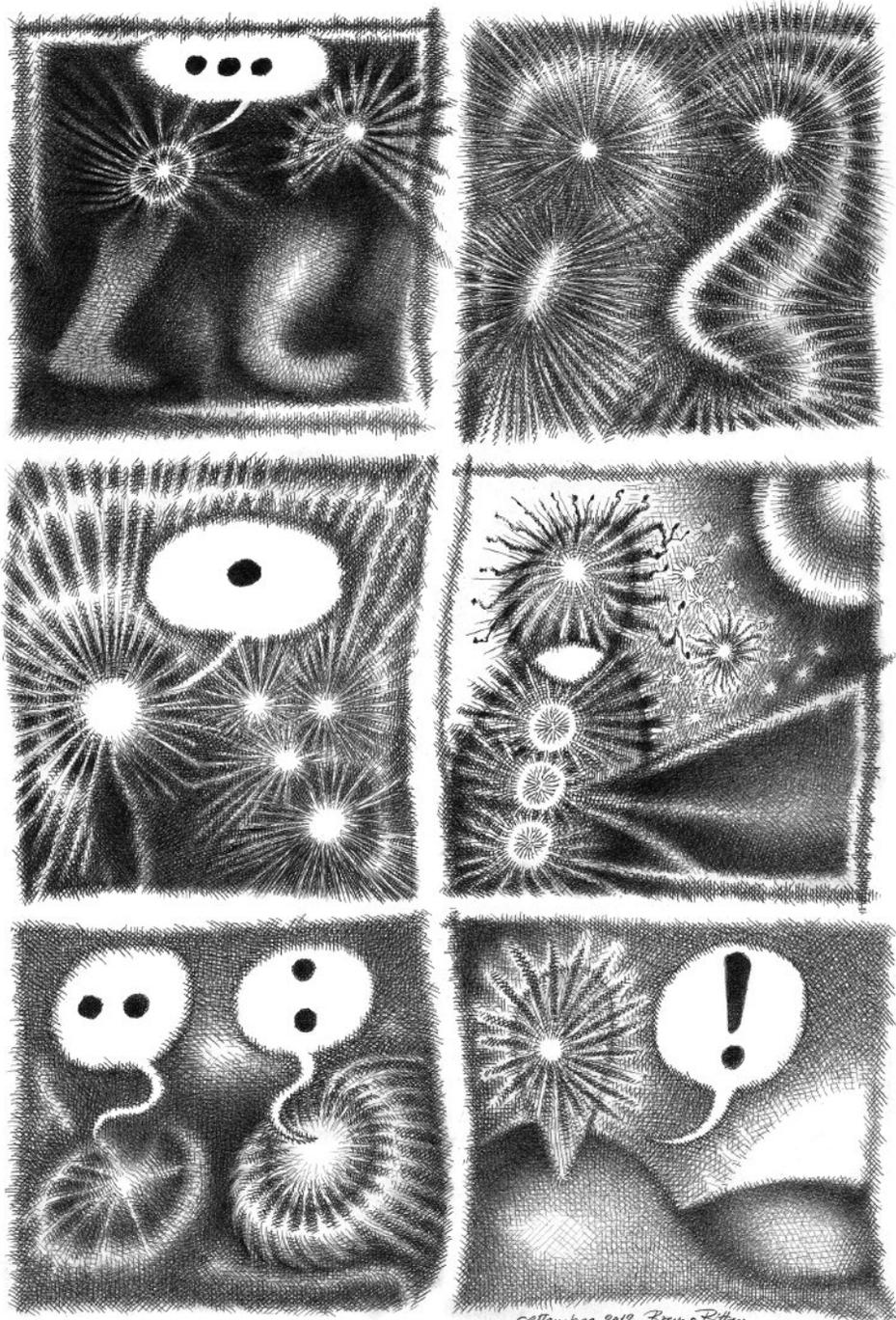


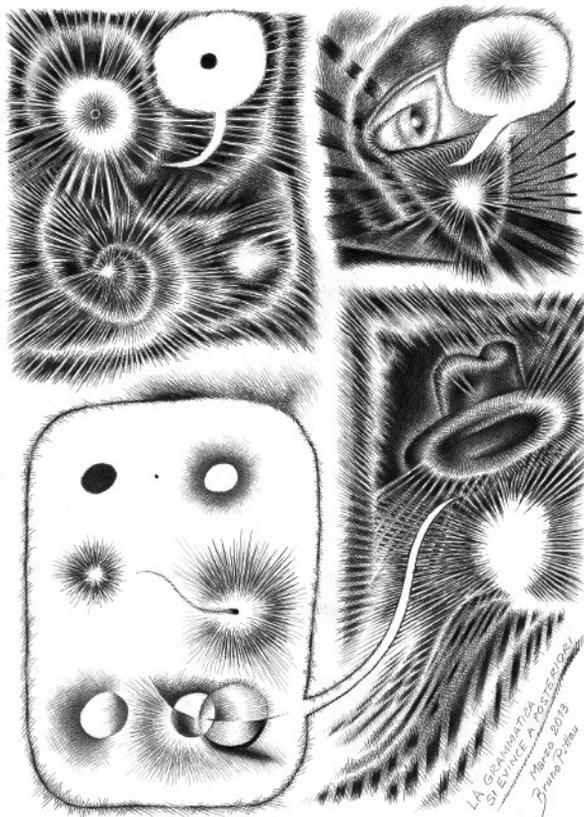
Non voler dire di te, 2013, cm 24 x 33

nei pittori del Quattrocento toscano, quando il *furor* del movimento minacciava di diventare marasma.

Naturalmente l'*enèrgheia* è *enèrgheia* e non si accontenta di fermarsi alle accezioni che le assegnano un valore di forza operativa continua e silenziosa. Quel tipo di valore sottolineato, per esempio, da chi la osserva nella sfera del biologico e del vegetativo. Per un "fare" che ha parentele sotterranee con il versante romantico più inclinato dalla parte del "sublime", essa è prima di tutto "impeto e assalto", scatto e irruenza, detonazione dirompente e caos. E acquista necessariamente le accezioni del *furor*. Solo il lato gorgonico e terrifico del mito ne saprebbe restituire adeguatamente l'immagine e farne immaginare la natura. E forse non è un caso che le astronomie galattiche elaborino il racconto delle origini stellari sfiorando i linguaggi del mito. O che il *Verbum* abbia sempre come sfondo *a quo* gli orizzonti sconvolti di qualche apocalisse. In qualche modo si spiega, allora, perché, seguendo la propria indole, l'*enèrgheia* diventi qui una fenomenologia dell'estremo e ami cercare

interpretasse come produttrice di "gestualità" o come un "energia gestuale" riconducibile alle sintassi dell'informale e dei surrealismi variamente titolati: la punta della matita è sempre un bisturi logico che non ammette esiti che non siano mentali o che flirtino con automatismi di tipo irrelato: è sempre un bisturi che indaga e insegue pensiero anche quando può apparire impegnato a dissolverlo. Il suo mondo prediletto è la linea, ovvero l'elemento plastico più legato al lavoro della mente. Va da sé che anche nell'esplosione essa non perda mai il gusto dell'intelligenza e anzi eviti di piegare verso la gutturalità strozzata le urla di luce delle sue spinte. Come accadeva





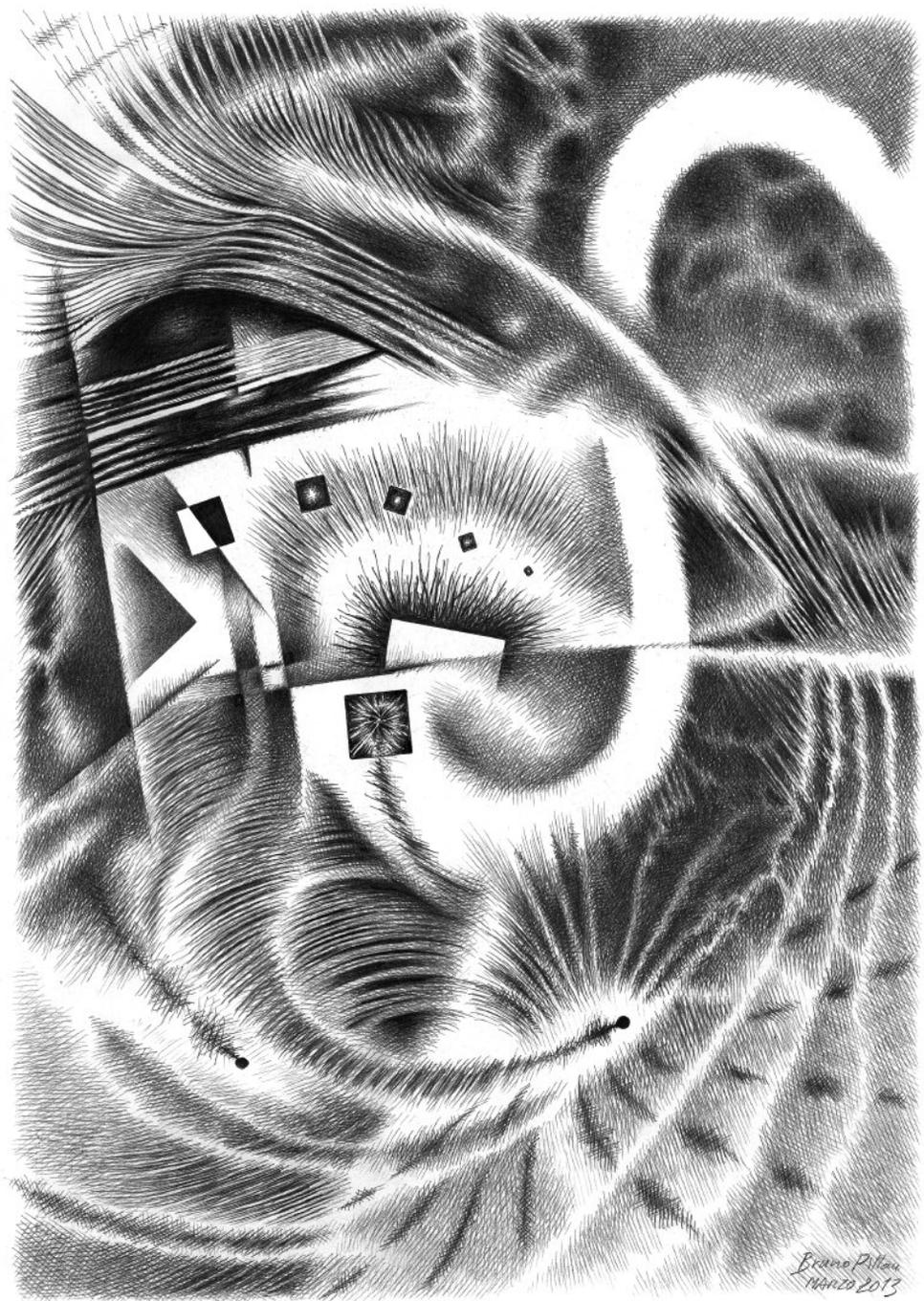
Grammatica, 2013, cm 24 x 33

l'altra, ci si imbatte in uno scarto così evidente? Domande legittime e tutt'altro che infondate, queste, ma domande un po' ingenuie e non molto distanziate dall'apparenza. Ho l'impressione che, a guardare meglio l'insieme e i suoi presupposti, quello scarto si riveli assai meno irrelato di quanto appaia e che una logica di fondo ne spieghi il senso.

Occorrerebbe non dimenticare, infatti, che, nella dialettica tra l'infinitamente grande e l'infinitamente piccolo, dell'*enèrgheia* è possibile esporre non solo una fenomenologia dell'estremo rivolta verso l'infinitamente grande, ma anche una fenomenologia dell'estremo rivolta verso l'infinitamente piccolo. Senza che venga meno, nel suo intimo, il valore etimologico-fondante di cui la parola è carica. Certo, l'infinitamente piccolo, qui, è solo un *conatus*, un'ipotesi fortemente mentale in grado di sottrarsi – quanto e più dell'infinitamente grande – a ogni possibilità di verifica. Esso sfida l'immaginazione con gli stessi *adynata* delle galassie e allo stesso modo delle ulteriorità galattiche si pone sempre al di là delle scale di ingrandimento

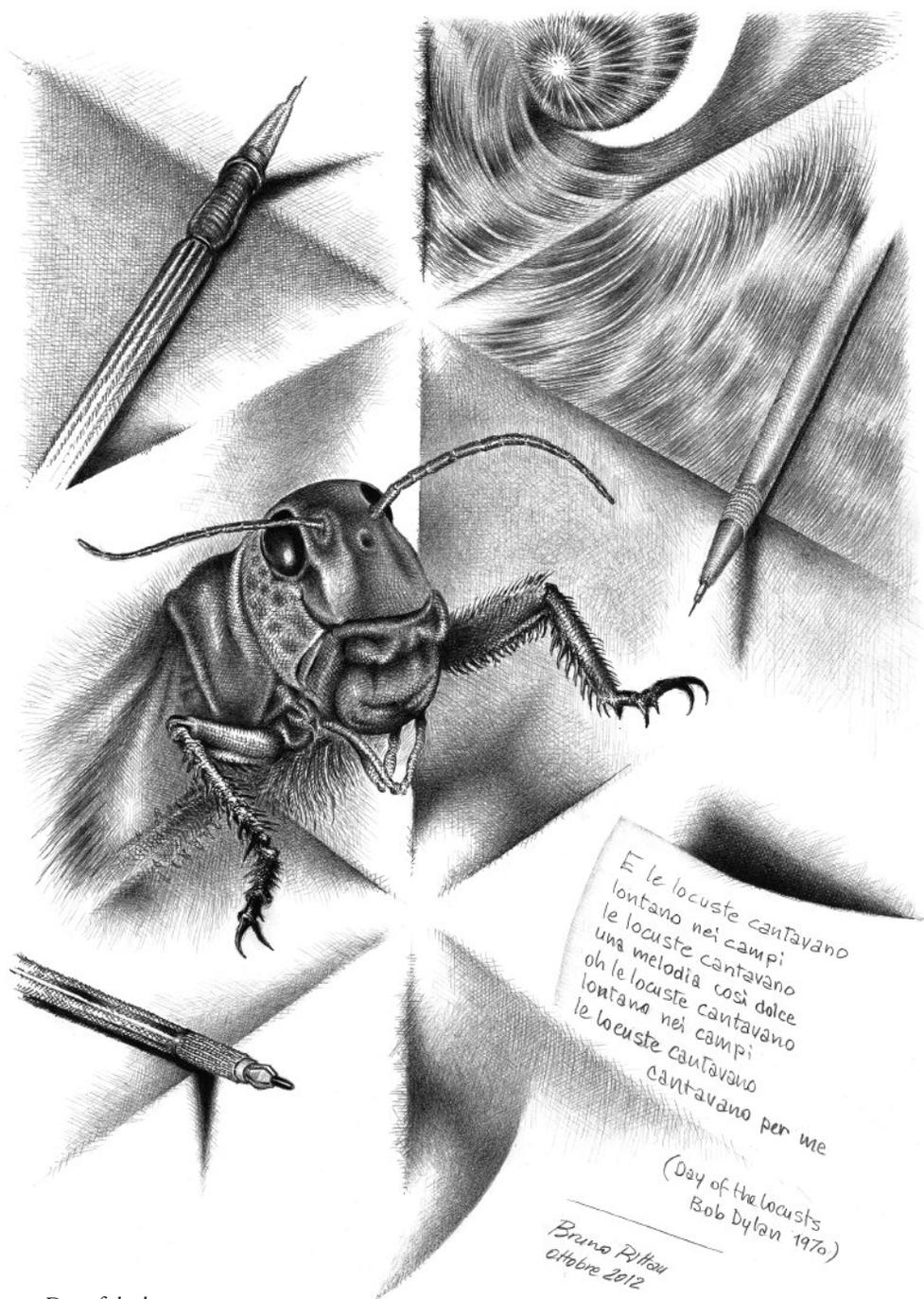
se stessa in ciò che meglio la traduce, fino a metaforizzare le sue pulsioni nelle pulsioni immani dell'universo. E si spiega, insieme, il registro titanico che domina le matite, facendo nascere domande.

Tuttavia, nuove domande si pongono quando si rileva che questo dionisiaco *furor* coesiste col regime quasi apollineo di un linguaggio che si dispiega senza tumulti nella *natura-naturans* del proprio *logos*. A che si deve questa coesistenza? Non contrasta con l'idea di *enèrgheia* suggerita fin qui dalle metafore cosmogoniche? Come parlare ancora di *furor* e di registro titanico se, nel passare da una composizione all'



Bianco Pirella
MANTO 2013

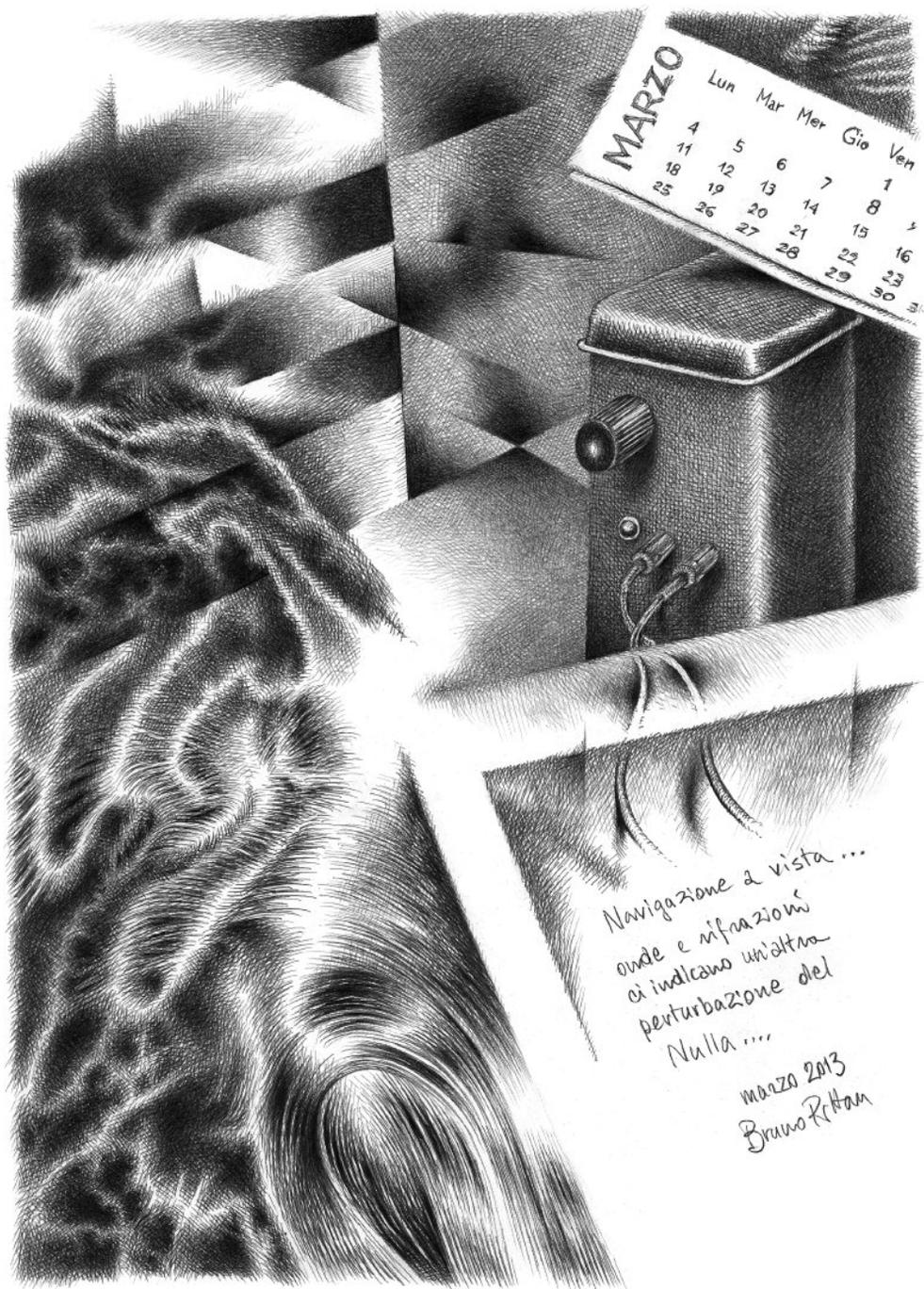
Torsione, 2013, cm 24 x 33



Day of the locusts, 2012, cm 24 x 33

tentate dal pensiero. Ma se fosse lecito parlare di un “*sublime* matematico” e si tentasse di dargli un orizzonte, il suo terreno elettivo sarebbe molto di più quello dell’infinitamente piccolo che non quello dell’infinitamente grande. Forse perché l’idea di un infinito proiettato verso l’alto è, in fin dei conti, ancora immaginabile, mentre non lo è l’idea di un infinito proiettato verso il basso? Legati come siamo – ancora – a retaggi mitici di provenienza uranica, è possibile che sia proprio per questo: di fatto, anche la cultura che ha oltrepassato di molto i confini tolemaici del cielo, non è riuscita a liberarsi del tutto dei terrori che angosciavano il pensiero quando il problema dell’infinito riguardava le sue proiezioni verso il basso. E già l’intuizione democritea dell’atomo aveva dato luogo a reazioni etiche di lunga durata, come se parlare dei misteri della materia avesse voluto dire minacciare di sovvertimento le gerarchie esistenti e, più in là, le gerarchie aristotelico-cristiane del mondo. In ultima analisi, è sempre stata più inquietante la dimensione microfisica della materia che non la dimensione macrofisica delle stelle.

L’idea che Bruno Pittau ha dell’*enèrgeia* sa di tutto questo. Ciò che opera negli abissi del *micro* non è diverso da ciò che opera nelle infinitudini del *macro*, anche se, alla nostra scala, siamo portati a pensare come implosivo e “basso” tutto ciò che riguarda la vita del *micro*. Non per nulla anche in questo discorso parliamo, da una parte, di “abissi del *micro*” e, dall’altra, di “infinitudini del *macro*”, usando una contrapposizione di termini chiaramente segnata da retaggi teologico-morali di antica provenienza. Come nel suo grande omonimo del Cinquecento, questa contrapposizione, nella visione del nostro Bruno, sparisce del tutto e sparisce per ragioni che non sono solo di natura scientifica. Una scelta laica di fondo, come nel caso di *frate Jordano*, lo porta a propendere per un’assimilazione decisa dei due estremi e a puntare lo sguardo sulla materia con la stessa attenzione che i cultori dello spirito sono soliti riservare alle stelle. Naturalmente, con tutta l’acqua passata sotto i ponti della storia, l’atomismo di *frate Jordano* diventa *microfisica* di altro tipo e l’*enèrgeia* entra da protagonista nell’esplorazione immaginaria dell’infinitamente piccolo. Si può certo osservare che essa non ha più il *furor* che aveva nelle cosmogonie su scala-*macro*, ma è facile rispondere che non lo ha più solo perché è catturata dalla curiosità per la vita nascente, o soprattutto perché è trascendentalmente impegnata a sorvegliare i percorsi del proprio *logos*. Non dovrebbe sfuggire, infatti, che il mondo del *micro* metaforizza bene i processi poetici del linguaggio e che, tra le sue sponde, diventa altissima la probabilità di non poter più distinguere il momento del segno che configura e il momento di nascita della cosa configurata. Non dovrebbe cioè sfuggire che, fin dai tempi di Klee, la *Gestaltung* ha eletto la sua dimora nel “regno dei non nati” e che il suo clima preferito è quello che si respira nel mondo dell’“invisibile”. Va da sé che qui l’*enèrgeia* si trovi indotta a deporre la *vis* dei suoi impeti e a diventare dinamica riflessa, accettando la condizione che trasforma il “fare” in autoascolto.



Diario, 2013, cm 24 x 33

Di fatto, la necessità che, nel suo sapersi linguaggio, spinge l'*enèrgeia* a imbrigliare le proprie forze e a farle diventare produzione di senso è l'aspetto che spiega di più il passaggio dal dionisiaco all'apollineo. Lungo questa linea, essa si fa analisi sottile e sguardo indaginoso, concentrandosi tutta nel potere penetrante della punta-bisturi o trasformando il fuoco del suo slancio in acribica acutezza: anche il mondo delle scale poste al di qua della nostra percezione viene fatto oggetto di letture minuziose e interpretato attraverso la processualità della kleeiana dialettica figura-forma. Si guardi, per esempio, alla serie di matite che pensano "il profondo" e si noti come viene a ricomporsi, lì, il rapporto luce-tenebre, quando viene calcolato



Lettera A, 2013, cm 24 x 33

sul gioco infinito e indeterminabile dei trapassi chiaroscurali. Non siamo nel microfisico, è vero, ma siamo in una fascia di fenomeni che molto lo rivela. Almeno dal punto vista mentale, siamo dentro un tipo di esplorazione che tende ad affermare l'impercettibile e a rendere quasi tattili le vibrazioni ultrasottili che operano nell'universo micronico e misterioso del corpuscolare-ondulatorio.

Oppure si guardi a come la linea si snoda sinuosa all'interno di spazi amniotici e privi di gravità, dando luogo a fioriture straordinariamente definite e al tempo stesso spettrali. Qui il segno-*Gestaltung* impone la sua presenza e diventa davvero il segno-*Gestaltung* di cui parlavamo. L'idea che emerge a poco a poco altro non è che avventura della linea e compiaciuto *divertissement* della sua libertà, ma – cosa affascinante – è, insieme, anche questo emergere, il suo processo: *figurazione* che si fa *con-figurazione*. Come se la gratuità del segno già implicasse il senso della cosa, o come se la necessità della forma fosse già inscritta nella pura potenzialità della sua genesi linguistica. In realtà, che altro potrebbe essere, se non *Gestaltung*, questo continuo coagularsi dell'immagine lungo i passaggi ariosi di una linea che sem-



Mordillo, 2012, cm 24 x 33

di “Mordillo”, si capisce subito che l’“affioramento” coagulante della forma affonda le radici nella processualità del suo farsi e che ha dietro di sé le meditazioni più sotteraneamente creative della *Gestaltung*.

Lo dimostrano bene il passo variabile della punta-bisturi e la fantasiosità ariosa del suo procedere: a tratti si muove con falcate lunghe, a tratti indugia pensosa su qualche cadenza della sua andatura, a tratti avanza con passo millimetrico: è come se corteggiasse la possibilità di qualche nascita o studiasse da vicino le intenzioni dell’*enèrgheia*, cercando di capire dove andrà a manifestarsi la tensionalità generativa del suo essere. E colpisce molto il puntiglioso insistere del segno sulla definizione quasi ossessiva dei propri passi: quasi a sottolineare che nessun fenomeno dell’*enèrgheia* generante potrebbe aver luogo senza il movimento poietico del linguaggio che la fa essere. Non è un dato di natura episodica, né tanto meno un dato di natura casuale: anzi è il segnale di un atteggiamento riflesso che implica una particolare angolazione della trascendentalità e che coincide proprio con il tipo di trascendentalità presupposto costitutivamente alla *Gestaltung*. Esso accompa-

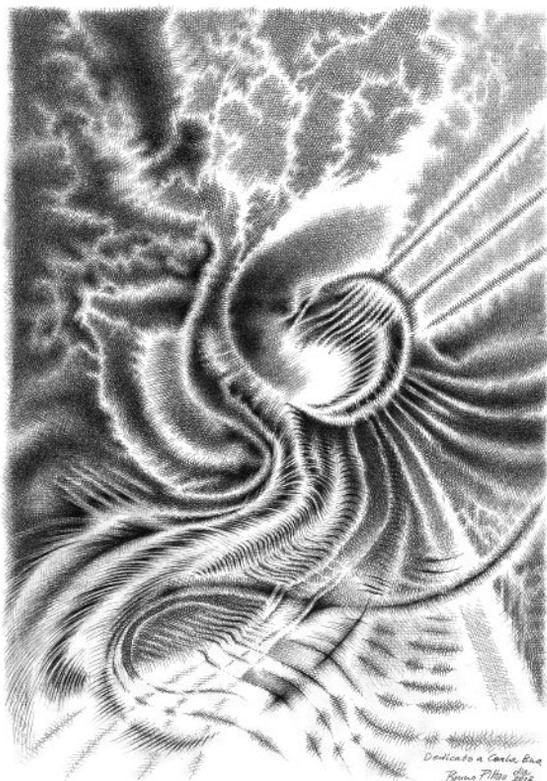
bra soprattutto interessata a inseguire se stessa? È difficile trovare una definizione diversa o convincersi che *Gestaltung* non sia. Del resto, se dietro queste dinamiche c’è ancora una volta l’*enèrgheia*, diventa impossibile non far camminare sullo stesso tratturo il linguaggio che si articola e la vita del mondo che ne zampilla.

Nessuna meraviglia che da questo sottosuolo affiori in qualche luogo l’immagine compiuta e che la *figura* acquisti i contorni nitidi della *forma*. Era prevedibile da un bel po’ che le interrogazioni sui labirinti profondi della materia approdassero in modo consequenziale agli aggregati visibili del nostro mondo. Che si tratti della bellissima locusta dedicata a Bob Dylan o del ritratto tenerissimo



Sguardo da vertigine, 2012, cm 24 x 33

Bruno Pittau 2012



Ricordo di Carla Bua, 2012, cm 24 x 33

gna a lungo il segno di queste matite, lo sorveglia continuamente e al tempo stesso lo incalza, cercando di contenerlo dentro il senso telestico di un “fare” orientato: fino a infittire di scrupolosità analitica tutti i passaggi, nevralgici e no, del suo dirsi.

Un'altra dichiarazione di *Gestaltung* operante viene da quel che accade sul piano dell'impaginazione quando il processo-nascita tende a chiudere se stesso nei contorni di una forma o quando dal limbo spettrale della figura in formazione si passa allo spazio luminoso della cosa configurata. Avete notato, per esempio, la maniera con cui la locusta e Mordillo entrano nell'eclittica del foglio? Non vi pare che vi si affaccino

emergendo dal basso o dallo sfondo e che il loro entrare sia un concedersi alla vista solo a metà? La cosa è di per sé evidente e potrebbe passare inosservata per varie ragioni, a cominciare dal fatto che questa modalità del mostrare-vedere è sempre stata presente, dalla tarda antichità in poi, nelle varie arti. Tuttavia, attenzione. Anche a voler considerare che l'affacciarsi è sempre e comunque uno sporgersi a metà, si può davvero ritenere che qui esso sia finalizzato a facilitare l'effetto di “primo piano” e non si allontani perciò dalla tradizione ritrattistica del “mezzo busto”? Certo, la risposta affermativa potrebbe avere dalla sua parte il potere dell'ovvietà, ma, dopo aver attraversato l'arco delle matite che precedono, personalmente mi guarderei dall'avanzare una lettura così scontata. Ho idea che, lasciando indefinita e ancora indeterminabile la parte delle sue immagini rimasta “dietro”, Bruno usi la metafora dell'affacciarsi per tracciare una linea di confine tra il momento del processo che è già *forma* e il momento del processo che è ancora *forma* in divenire, *figura*. Ho idea, cioè, che, nel loro essere mostrati solo a metà, la locusta e Mordillo siano, in entrambi i casi, la metà che annuncia la metà nasco-

sta, alludendo, nell'uno e nell'altro caso, al sottosuolo magmatico della propria genesi figurale. Quasi forme di vita appena liberate dallo stato fetale del loro configurarsi, queste immagini emergono dallo sfondo come voci che escano improvvisate dal silenzio e lascino dietro di sé l'alone affascinante di quel silenzio. Di fatto, tra questa "forma-voce" e quello "sfondo-silenzio", non c'è lo iato di un vuoto, ma il vibrare impercettibile di una tensione: vi aleggiano, direi, un senso del provenire e un'incombenza dell'"altrove" che rimandano in modo sottile e stringente agli entroterra invisibili della *enèrgheia-Gestaltung* condensata nel segno. Se così fosse – come credo che sia –, un vecchio *topos* del mostrare-vedere verrebbe a trovarsi rivisitato e rimesso in onda dalla trascendentalità della *Gestaltung*, sempre interessata a riscattare le trascendentalità dimenticate e a reincontrare se stessa anche nelle ovvietà delle metafore dormienti. Con un semplice espediente – una metà sì, l'altra metà no –, la metafora dell'affacciarsi diventa in queste immagini un'allusiva metafora del "fare"-in-processo.

In qualche modo, allora, il cerchio si chiude. Sapevo che, ai tempi di *Thèlema* e in anni di aniconismo trionfante, Bruno Pittau si era battuto senza flessioni sul fronte contromano delle scelte figurative miranti a tentare una rivalutazione dialettica della semantica. Sapevo che anche lui, come Luigi Mazzarelli, si era messo da subito sulle tracce della "forma perduta", e che era diventato uno dei sostenitori più coerenti della necessità di "ritrovarla". Sapevo pure che, su questo piano, la sua produzione era parsa esemplare – o addirittura paradigmatica – al Mazzarelli di uno splendido saggio critico che la aveva attraversata in profondità. Conoscevo, certo, questi aspetti, ma li conoscevo forse solo in parte, dal momento che non avevo capito abbastanza come, nel suo essere carica di pensiero quanto quella del suo interprete, questa produzione avesse messo a punto una strategia del dissenso ragionata in modo autonomo e avesse coltivato percorsi teorici trascendentalmente più ricchi di quelli del "maestro". Nonostante la natura singolarmente schiva di Bruno, avrei potuto capirlo da molti indizi, a cominciare forse dalla qualità esecutiva straordinariamente raffinata dei suoi lavori (si pensi, per esempio, all'impareggiabile veste grafica di *Soliana*) o a cominciare dalla assoluta naturalità del loro consueto dividersi tra il normale esercizio del mestiere (quello di grafico-compositore) e le silenziose spedizioni notturne nei regni della genesi. In un certo senso, arrivo a capire solo oggi la parte che mi mancava. Questa serie di matite è rivelatrice: dice tutto, o quasi tutto, sugli aspetti che Bruno non si è mai curato di far sapere. Certo è che non saprei guardarle senza metterle in connessione con gli entroterra di allora o senza vederle come l'esposizione più articolata delle poetiche teorizzate tra le mura di *Thèlema*.

