

*Tagli
&
Squarci*
II

Tecniche miste
Bruno Pittau

TAGLI
&
SQUARCI
II



Copyright © 1996, 2008 Broken Art di Bruno Pittau

I edizione: GENNAIO 1996

II edizione: SETTEMBRE 2008

www.brokenart.org

in copertina:

Bruno Pittau, *Self-Reflection I*, tecnica mista, 1995

LUIGI MAZZARELLI

BRUNO PITTAU

TAGLI
&
SQUARCI
II

INDICE

I critici e gli artisti – <i>Luigi Mazzarelli</i>	pag. 7
Tagli & Squarci – <i>Bruno Pittau</i>	9
Memorie dal sottosuolo – <i>Luigi Mazzarelli</i>	35

I CRITICI E GLI ARTISTI

I critici, se non è l'amore per l'arte che li conduce, è l'*invidia*. Essi invidiano coloro che hanno il dono della creazione. Perciò rubano all'opera d'arte i *segreti più riposti*. Ma sanno di essere comunque la metà di quel che sono...

Gli artisti, molto più di quanto si crede, sono *navigatori ciechi, non hanno bussola*.

Nessuno più di loro è destino. Il pittore grande – si sa – quando non lo è dalla nascita, presto si farà *pittura...* Così il poeta, lo scultore, l'inventore di spazi abitativi.

Ma è un dono raro. Per lo più hanno bisogno di una stampella critica. Soprattutto ne ha bisogno l'artista moderno che è specialista di separatezze.

E poiché ognuno è ciò che manca all'altro, critici e artisti dovrebbero cercarsi e coltivarli con umiltà, o quantomeno assumere in sé la parte dell'altro, naturalmente con la dovuta cautela.

Accade invece che il critico si *sostituisce* all'artista facendo crescere sull'opera di lui le proprie frustrazioni creative. Mentre l'artista non si attende altro dal critico che una *legittimazione*, comunque formulata.

E Bruno?

Mah, intanto bisogna dire che Bruno, più che pittore, è *grafico* e il grafico, nell'accezione storica più completa del termine, è un artista che privilegia il *disegno* e perciò, in misura più o meno intensa il *concetto*. Pensare e pensare con le immagini, non gli è difficile...

Voglio ascoltarlo.

Dirò poi.

Luigi Mazzealli

TAGLI & SQUARCI

Bruno Pittau

• 1.

• Nuovo mattino

mascelle contratte – le parole da sole non potranno mai essere *tutto* per me, ho bisogno di dar loro l'ambiente, cioè l'immagine. E del resto, chi ha *tutto* nella letteratura è più schiavo di infiniti sottostesti e dovrà sottometterne almeno altrettanti prima di poter dire *qualcosa*.

• Nuovamente sera

nervosismo vigile – sembra tutto facile e inutile, quindi insormontabile.

Una tortuosità senza scopo diventa allora il *lavoro*: il diario di bordo non riporta i dati dell'esplorazione ma documenta *pulsioni espressioniste* e desiderio di infinita scomposizione di immagini tagliate & alterate – possiamo anche decifrare e dare un nome ai sentimenti e ai motivi di quell'operare – ci rimarrà un oggetto che abbiamo *altamente idealizzato*... e tutto quel che significa... Ma ancora per Noi, per il nostro scopo vitale, questo non vale ancora niente... Noi cerchiamo di *dimostrarci* qualcosa e non vogliamo soltanto *rappresentarci*.

Alcune volte, in quei momenti di “riconoscimento” di un proprio lavoro *dimenticato*, ho avvertito anche distacco e ripulsa dell’oppressione che li animava... della tetraggine... del non finito... e così via – Ma in particolare l’ossessiva aggressione al foglio, un moto circolare di progressiva differenziazione e disfacimento di orizzonti, scorci, squarci... tagli...

Si tratta di operazioni necessarie alla mia esistenza, che hanno la loro esclusiva ragione in riferimento alla mia esistenza – sono tuttavia una caduta rispetto al progetto... (...).

Il Progetto non può essere soltanto la riconciliazione del Sé – deve essere molto di più.

• 2.

“Fare pittura”, cioè lavorare su valori “pittorici”, per me non poteva che tradursi in una specie di *informale espressionista*.

Questa pittura divenne per me essenzialmente vacanza dalla stupidaggine del significato precostituito. In gran parte così avvertivo (e avverto) la necessità immanente della grafica pubblicitaria, la retorica della sua finalità persuasiva e la sapienza della sua realizzazione... modelli che mi allontanano vorticosamente dal senso reale delle cose.

La “pittura” invece non mi ha mai chiesto niente e neanch’io avevo niente da chiederle (men che meno d’esser “bella” o “compiuta”), potevamo dunque parlare... eravamo venuti a parlare.

La pittura che più si spinge in questa direzione è una pittura di ripensamenti e aggiustamenti, di sentimenti improvvisi e di vuoti, insoddisfazioni, abbandoni.

Quasi sempre nasce senza nessuna idea di quel che diverrà, e si forma lentamente, a volte con lunghi stacchi da un'approssimazione all'altra...

L'ultimo momento è la quiete, la vita esausta... la "forma" ha raggiunto un suo assetto, il mio occhio non viene più urtato da forti disturbi...

Rimane un oggetto, un "pezzo" con una sua storia; oltre e al di fuori della sua storia raramente riesce a diventare.

Il valore che io attribuisco a questa pittura è di documento espressivo: narra un aspetto del mio vissuto, ma è *laterale* rispetto alle mie intenzioni, è una specie di esercitazione-liberazione... Non è cioè il centro, non corrisponde alla sintesi del mio fare o del mio dire.

(Questo "centro", questa "sintesi", forse è un'illusione, un pregiudizio di unità) – l'ho quindi distrutto per liberarmi di ogni impaccio, ma, più o meno segretamente, mi promettevo di ricostruirlo, più fortificato ed elevato (e si potevano forse trarre delle ipotesi di cicli di distruzione e rigenerazione).

Questa riunificazione, questa sintesi che chiamo "centro" non c'è stata, l'ho sognata, l'ho vagheggiata come intenzione ma non l'ho dotata di braccia... L'ho in qualche modo ipotizzata nei concetti – ma non ho dato alle forme la tensione per contenerli.

Penso al film *Koyaanisqatsi*: che nella lingua dei nativi nordamericani significa "la cosa che ha perduto il suo centro", e non fatico troppo a condividere un tale sentimento.

Da qui in avanti il discorso può procedere lontanissimo dalle poche note che desideravo fare – ma non siamo capaci e né desideriamo la sistematicità necessaria per questo scopo.

Ma se non vogliamo inoltrarci nelle implicazioni aperte, rimane ancora il punto di partenza, la pittura.

Proposito n. 1: Quella pittura che io colloco al “centro” è innanzitutto disegno... Ma la chiamerò *pittura* perché il *disegno* non avrà da vedersi.

• 3.

Parla ogni cosa con infinite voci...

voglio allora toccare, fermarne il fotogramma...

sono io che decifro / decifrando me stesso nel fotogramma... quanti piani ha la tua prospettiva?

Questa è la mia necessità di sedimentare il tempo.

L'immagine che appare è il vortice del Mondo a pezzi... l'abbandono a nessuna o a tutte le intenzionalità, la tesi che non puoi enunciare... collages, stratificazioni di pigmenti e veli, aggiustamenti, incastri, lunghe pause.

Ho preso le distanze da me stesso e vedo quindi anche l'inquieta rinuncia a *fantasia ingegno intenzionalità progetto* – È rimasto quanto di verità devo respingere, forse trasfigurare.

Il mio amore per la realtà non è *totale* e sono quindi vittima di spirali di desideri & frustrazioni... Il “progetto”, in realtà anche la semplice *intenzione*, era il mio antidoto a tutto questo.



Dance at the Moon – 1995

• 4.

Riprendere a disegnare dopo mesi di altre attività è sempre più faticoso. Un po' per la *ruggine* dell'inattività – che richiede proporzionalmente lunghi periodi di *riscaldamento* della mano, di eccitazione visiva e in generale l'orientamento di tutto l'organismo all'«attenzione» – e in gran parte per il fastidio dovuto agli “altri”, ai “nostri amici” i quali meno di tutti sembrano capire le ragioni del nostro agire: “Questo disegno è per te?” – Cioè: “Lo fai per te o te l'ha ordinato qualcuno?” o altre simili sciocchezze che potrebbero evitarsi semplicemente osservando quel che hanno davanti.

È così: non sanno vedere; il loro mondo è una prigione.

• 5.

L'importante è cominciare,
senza altro pensare
senza altro pensare...

L'importante è cominciare
cominciare...
Di più non voglio sapere.



Last letter – 1995

• 6.

Ogni cosa mi ispira opposizione...
l'unica maniera di restare saldi in se stessi è raccontarsi... raccontarsi...
Infine proprio qui
nel **guasto** dell'arte...
arrancando su una teoria dell'esistere
appare il mondo a pezzi... **tagli e squarci**.

Nessun "pezzo" che avesse la pretesa d'esser bello o finito
ma tessere ricomposte senza alcun centro d'equilibrio.

Cercavo forse guarigione in questo...
ancora un po' e avrei codificato le mie "maniere"...
Più della pigrizia mi ha salvato lo sconforto...
tavole su tavole che avrei "rovinato".
Cercando in realtà cosa?

Tradirsi e perdersi... questa era la mia intenzione neanche troppo riposta...
divenuta poi un arenarsi di sedimenti.

Un narrare se stessi per se stessi...
domande che producono lentissime risposte
domande che hanno incubazione e saturazione lentissima.



Kerouac's nightmare - 1995

• 7.

*Dovrai scavare da te su di te,
faticosamente,
i tuoi specchi.
Dovrai disegnare... nuovi motivi...*

• 8.

È un olio, un *clown* che non è quello che vorrei... È rimasto chissà quanto tempo seminasco dietro una pila di tele più piccole, in diverse occasioni è riemerso alla mia attenzione e ogni volta ci siamo torturati e modificati reciprocamente... ma nessuno è rimasto contento dell'altro.

C'è ancora qualcosa che mi urta e non so bene da che parte osservare la situazione, così spesso rinuncio e metto via l'oggetto. Dovrò riuscire a dimenticarlo per poterlo nuovamente osservare: *ma è un'impresa che si svolge lontana dal nostro intervento*: non si può stabilire a priori quanto durerà l'incubazione di un pensiero... né se avrà esiti che ci interesserà raccogliere.

Questo modo d'operare (che diremo *a-progettuale*) si svolge parallelo ad un altro modo, che non è meno ignorante del *progetto* ma è mosso da un'*intenzione*... vuole *rappresentare*... e si serve della figura e dello spazio.

Quest'ultimo (che diremo *rappresentativo*) spesso converge nell'altro, ma è più raro il contrario: non cavo draghi e castelli dalle macchie della mia pittura ma trasformo i mostri in cose senza nome.

I mostri hanno una loro propria incubazione.

Altri mostri (mostri di tutt'altra natura) nascono e si rivelano come *figure disegnate* mentre si telefona o si aspetta la pizza (gli "scarabocchi" dove si scaricano gli "automatismi del segno" e si reggono su un'intenzionalità minima e fluida).

Matite... tecniche "miste"... opere concluse... (concluse?) – "operazioni" scelte da una produzione caotica e frammentaria, brevi rapsodie e lunghi silenzi.

L'esporre i propri lavori risponde all'*esigenza comunicativa*, si selezionano i *pezzi* e si articola un discorso; ma tutto ciò appartiene ad una sfera assai diversa dalle *necessità espressive* che hanno motivato e condotto il lavoro.

• 9.

Nel disordine assoluto, le cose cadono e nessuno le raccoglie, rimangono slanci che si estinguono troppo veloci dietro una pittura di getto.

Guardavo... o meglio, mi accorsi a un tratto di guardare una tela appesa alla parete. Si tratta di uno dei tanti *pezzi* non finiti che dormicchiano impietati da qualche parte o rimangono appesi in attesa di *giudizio*... rimangono appunto sospesi.

Questo pezzo non ha un nome, non ha titolo, non ho ancora deciso/capito che cos'è... per questo forse non avrà mai un nome, sarà soltanto per me il pezzo che è quella figura-immagine.

È nato come qualcosa che potrei dire *esperimento di espressività primaria*, quella che non si pone altra misura che il pensiero immediato e l'azione

rapida; per altri versi è invece una *prova di colore*, una ricerca di *timbro pittorico*... certamente non c'è disegno, non c'è un fine, non si conosce e non ci si interessa del *risultato*.

Oggi, dopo tanto lungo tempo ho colto l'occasione per modificarlo... *oscurare* in qualche modo il *disturbo* che avvertivo.

Ciononostante è ancora lì, sul tavolo affinché l'olio fresco non sgoccioli, a lasciarmi ancora insoddisfatto, forse ancora più insoddisfatto di prima...

Certo, non esiste pittura con questa discontinuità... non si potrà mai venire a capo di niente.

• 10.

Per arrivare alla *naturalezza* occorre un lungo periodo di *riscaldamento* in cui ci si adopera per approssimarsi alla forma voluta... ma sarà soltanto dopo alcuni giorni di esercizio che la mano obbedirà fluida alle nostre intenzioni... di più: giungerà fino a precederle!

Ecco il segno divenire rotondo, il cerchio ricongiungersi senza giuntura apparente... ma, se abbiamo guadagnato in questo senso, d'altro canto disimpariamo almeno altrettanto dalle nostre intenzioni... il tratto segue cioè i propri automatismi piuttosto che rinnovarsi davanti ad un *ostacolo*.



L'Ombra del Ritorno – 1993

• 11.

Maledetta insoddisfazione... maledetta ansia... maledetta angoscia del tempo...

Ci tiene in vita ancora malamente e soltanto a tratti la nostra bizzarra gioia nel disegno – tutto il resto è rumore o sogno.

• 12.

What's happening?

Domande certo non se ne fanno più – risposte fioccano. Ma, non c'è vento.

Andando al bar tabacchi alle 21:30 circa di sabato sera – ho l'impacciata sensazione di camminare con la braghetta aperta – ma sto attento a non guardarla... non devo controllare (*giacché devo sapere benissimo come vanno le cose...*) – vedo ragazzotti complottare i loro affari del sabato sera in macchine in doppia fila – Siamo all'affluenza dei caffè birre whiskey tabacchi gratta e vinci... l'atmosfera è invivibile... c'è subito la fila davanti alla cassa... prendo 10.000 lire e imparo a memoria la mia ordinazione di tabacchi... quando tocca a me c'è un giovane automa che risponde con snervante efficienza, l'ho già visto in altri diecimila bar... Sparisco svelto, come se avessi un impermeabile d'altri tempi, protetto dall'invisibilità... ma qui non c'è pioggia e non ci sono veri pericoli... non ci sono sguardi criminali... È un mondo falsamente a colori, ha tinte fredde o giallastre, spesso irrorate da faretto colorati o da bianchi azzurrini...

Me ne vado, salgo in macchina, riparto... Il traffico mi disturba, ma, sembra dirmi, “tutto è preferibile alla folla, a quella folla, la folla...” – fra le

automobili fingiamo tutti di fare qualcosa, di andare da qualche parte, di fuggire in qualche modo da questa vita.



... - 1995

- 13. Dejà vù

Mi mostrava i disegni di Maria, mi spiegava, commentava. Giunse a chiedermi se già mi avesse mostrato quei disegni. No, forse li avevano visti P. e S.

Mentre scorrevo quei fogli stavo per dire le stesse cose *che avevo già detto*, che *dovevo necessariamente aver detto* poiché interamente le pensavo.

Con un piccolo sforzo dissi *ALTRE COSE*. Non volli dire esattamente quel che *AVREI DETTO*. Non volli esaudire completamente la circostanza e seppi ritirarmi a vivere *in disparte* la stessa scena che interpretavo e che vivevo.

C'era più di un mistero attorno a me. I miei *sospetti* affondavano da tutti le parti.

Il déjà vù è un avvertimento.

Il tempo sembra rivelare un insospettato senso.

È un ciclo che si ripresenta?

Com'è, allora, che non abbiamo *imparato* nulla?

La mattina che ha preceduto la serata con i disegni di Maria trovai un biglietto, una delle tante annotazioni che mi scrivo, che diceva: *“Bisogna lasciare le persone come quando le si è incontrate – guai a volerle diverse, cioè a spiegarle”*.

- Aggiungevo in qualche altro foglio, un po' sui margini: *«Guai ad amare le persone... – È bello l'incontro, è noiosa la conoscenza»*.



Viaggio al termine della notte – 1990

• 14.

Mi dicevo che
appena si parli, è facile sentire la propria voce come *una fra tante*
e, quando si pensi, non è difficile udire le troppe voci di sé.

• 15.

«Bisogna parlare solo quando non è lecito tacere; e solo di ciò che si è superato, – ogni altra cosa è chiacchiera, letteratura, mancanza di disciplina. (...)

Ma ci volle sempre tempo, guarigione, lontananza, distanza, prima che in me si destasse il piacere di spellare, di sfruttare, di mettere a nudo, di rappresentare (o comunque lo si voglia chiamare) successivamente per la conoscenza qualcosa di vissuto e di superato, un qualsiasi fatto o fato proprio».

(F. NIETZSCHE)

• 16.

Hey man
penso proprio che dovrai prenderti dei ritagli
per qualcosa che *va data a pezzi*
senza tante ragioni per ricomporre
e neanche parole per dire
del blues andato.



Selfreflection I – 1995

- 17.

Bisogna provarle tutte, senza fretta di concludere niente.

Qualche tempo dopo, anche noi, lentamente, ci siamo dati delle risposte. Almeno in questo abbiamo metodo, non abbiamo alcuna fretta, sappiamo aspettare qualunque attesa, specie se rimarrà inappagata e inappagabile...

Come si sa, attorno a certi argomenti, è importante una corretta formulazione delle domande, le risposte quasi non contano.

Tutte le cose buone hanno quell'aria assorta della mucca che bruca sul prato –

Diffidiamo degli stati estremi, dove l'*eroismo* porta a mentire.

- 18. Il rifiuto del soggetto

Certe tensioni “espressioniste” temono il *soggetto* in ogni sua forma. E tuttavia esso permane o risorge, sempre più ingombrante e fastidioso.

Bisognava allontanare da sé ogni più nascosta intenzione di rappresentare... di più, bisognava cacciare il soggetto... ancora oltre, non si doveva in alcun modo “fare pittura”...

È una “mappa”, è un modello, non è né un esercizio né un messaggio; obbedisce ad un “criterio di verità” – da sé fino a sé...

Attorno a noi il deserto, ma non abbiamo abbastanza coraggio per questo —



Lonesome Oona II – 1995

• 19.

A volte è necessario guardare a se stessi come ad una vita condotta a termine – Ma spesso il “distacco” viene guastato da una solitudine *imperfetta*, dalla frattura fra il *se stesso* e il *sociale*.

Capisco in questo l'ebreo nel suo ostinato distinguersi dalle comunità con le quali non potrebbe integrarsi-assimilarsi... capisco lo zingaro, l'immigrante, il paria, l'ultimo pellerossa.

Ma c'è un passo successivo: anche il più sconfitto degli emarginati ha alle proprie spalle un'ombra che lo accoglie, una qualche forma di comunità nella quale, magari come ultima disperata necessità, potrebbe rifugiarsi... e forse confondersi con essa e riconoscersi in essa... Ecco, questa è quella che chiamo *dimensione incestuosa* dell'esistenza... un tremendo mancarsi... il peggior fallimento che si può dare all'esistenza.

Eppure – ed è paradossale – lo stesso Cristo mostrò loro di non avere parenti, di lasciare genitori e fratelli, di smetterla con l'attaccarsi alla terra.

Proprio per questo ci sono i mostri... tutti coloro che credano d'essere *al mondo*.

• 20.

Non sempre la **materia** obbedisce docile alle nostre intenzioni-pulsioni... (E, per **materia**, intendo anche gli *strumenti*: dalla *matita* fino alla *mano*) – e ogni volta che si ribella ci insegna qualcosa, ci obbliga a trovare o a inventare un'altra strada.

Altre volte, quando facciamo emergere dal “magazzino degli scarti” le “opere” non “riuscite” o non “volute”, gli aborti beffardi che ci mostrano un fallimento o una bruttura che ci appartiene, rimaniamo a chiederci cosa hanno da insegnarci.

Non osiamo quasi mai disfarcene, distruggerle... Spesso li “riprendiamo” e spesso li abbandoniamo più o meno definitivamente fino alla prossima riscoperta-rifiuto e voglia di “aggiustare”, “trasformare”, ritorcere le forme.

A ben vedere la maturazione del proprio lavoro ha degli aspetti né lineari e né progressivi; esistono cioè intuizioni felici e dimenticate, rami morti perché non riconosciuti e perseguiti per tempo... ormai inutili da “riprendere”... (Spesso occorre isolarli da un insieme che li nasconde; ma è dall’insieme che noi giudichiamo il risultato, allora eccoci a *strappare* un frammento, a *sezionare* il frammento e riportarlo in un altro insieme).

Questo perché, in contrasto con la *verità naturale*, rifiutiamo l’idea stessa di una cosa senza motivo... O meglio, per noi stessi **vogliamo** che ci sia e lo **facciamo**.

Non lo facciamo *abbastanza* – attorno a noi le secche del sonno, i tempi morti, gli automatismi dell’orribile vita fra gli umani.

• 21.

Un difetto dell’intelligenza è il pericolo di “folgorazioni” e, analogamente, di “cortocircuiti”. Occorre imparare presto a diffidare di tutto quello per cui si è “troppo pronti”.

• 22.

La «letteratura» sta al pensatore come l'«effetto» sta al pittore: il pensatore che orna e abbellisce i suoi concetti non fa che seppellirli e, caso mai ci fossero, nasconderli... il pittore che abbia la minima indulgenza verso la conservazione di un *effetto* è segno che non ha coraggio sufficiente per guardare le cose.

Entrambi sanno irritarmi o rattristarmi come poche altre cose: questo particolarmente quando scorgo o immagino in loro un diverso destino.

• 23. Pregiudizio mortale.

Chi non ama le cose per le cose, l'arte per l'arte, la conoscenza per la conoscenza, per forza di cose assume opinioni sullo *scopo* di queste cose; si cerca il “motivo”, la causa, l'origine.





The Crack Up (again) – 1990

MEMORIE DAL SOTTOSUOLO

Luigi Mazzealli

Ho conosciuto Bruno nei primi anni '70, nel Liceo Artistico di Cagliari. Fui subito attratto dai suoi disegni a penna i quali, oltre che rivelare una non comune abilità grafica, affondavano le radici nell'universo dei fumetti underground: una delle più tipiche espressioni al larga diffusione popolare della Sinistra statunitense. Erano segni inequivocabili di *appartenenza* che trovavano in me piena rispondenza, tanto sul piano del comune interesse per i fumetti (e per un certo tipo di fumetti) che sul piano della "Militanza".

Ma sebbene fossi nato al disegno cercando di riprodurre il cappello da cow boy e le colt 45 di Tex Willer, e avessi da quel momento iniziato a farmi una cultura fumettistica abbastanza aggiornata, poco o nulla avevo visto della produzione underground statunitense. I disegni di Bruno – pur entro una loro marcata cifra stilistica – mi offrirono l'occasione di entrare in quel mondo. Di esso mi colpì in modo particolare – ricordo – la *grevità* dei *neri* e l'*affollamento* delle figure nello spazio loro riservato entro quei riquadri variamente configurati che vanno a comporre la caratteristica sequenza della storia fumettata. Un affollamento per il quale i limiti del Riquadro erano sempre troppo stretti e, non di rado, insufficienti a trattenere le figure perennemente

intenzionate a valicarli. «Horror vacui» mi venne da pensare, considerando al contempo quanto questa “*costipazione*” dello spazio fosse in uso presso le culture figurative di tutti i tempi e di tutti i continenti (immediato il riferimento al gotico e al barocco sia occidentali che estremo-orientali).

Un modo di raccontare, senza centro e senza progetto, anche quello di Bruno, dunque, con il quale *segno* e *sensò* si inseguivano vanamente in un flusso inesauribile di emozioni e ricordi nel corso del quale figure, icone, segnali, simboli, grafemi dell’immaginario collettivo giovanile europeo e statunitense proliferavano senza soluzione di continuità espandendosi per tutto



Desolation Row (particolare) – 1976

lo spazio disponibile finché non erano i limiti “*naturali*” del foglio di carta a interromperne brutalmente la crescita.

Ma si trattava indubbiamente di una fase stilistica, certo «primaria», ma non per questo del tutto matura. (In essa, tra l’altro, era ancora dominante l’impronta stilistica di Magnus («Il Gruppo TNT»), con le sue caratteristiche masse nere, finemente seghettate ai bordi, a “riempimento” degli spazi interni delle

figure, la quale, quantunque metabolizzata, lascerà una traccia indelebile nella produzione grafica di Bruno, specie in quella di indirizzo satirico). Solo negli anni successivi, dopo il conseguimento della maturità artistica, egli affina e completa il suo stile con un duplice salto di qualità: da un lato con l'acquisizione del *procedimento* della *copia dal vero* che inserisce organicamente nel suo orizzonte linguistico; dall'altro con l'acquisizione di quel tipo di spazialità (o di ordinamento degli spazi interni) – messo a punto da Bacon e, successivamente, dalla cosiddetta *neofigurazione*, – di cui A. Liberati è stato, ed è, in Sardegna, il maggiore e più noto interprete.

Col procedimento della *copia dal vero* nella produzione grafica di Bruno si ha un decisivo stacco dall'universo fumettistico. D'altronde la *copia dal vero* ha sempre avuto una funzione importante nella storia dell'arte occidentale, giacché ha assolto al ruolo essenziale, talvolta "rivoluzionario", di mettere l'artista a diretto contatto con l'«oggetto». Rapporto «diretto» e non più



Il fango del televisore (particolare) – 1979



Il fango del televisore
(particolare) – 1979

«mediato» dalle precedenti manipolazioni linguistiche; o dalle precedenti attribuzioni e sintesi simboliche. Al tempo stesso la «copia dal vero» ha consentito di codificare nella tradizione figurativa occidentale il *procedimento* di *appropriazione dell'immagine "ottica"*, vale a dire dell'immagine più rispondente alla *visione naturale*.

Munito di questi strumenti appropriatori della "*visione naturalistica*", Bruno *ri-produce* ora Oggetti con i quali si pone in rapporto diretto; oggetti che – è il caso di dirlo – *vede – qualifica – con i propri occhi*. Ma evidentemente c'è oggetto e oggetto: non tutti hanno lo stesso carico *simbolico* e *fattuale*, non tutti lo stesso "*spessore*". Alcuni sono depositari della propria nuda funzionalità come lo è per esempio un coltello a serramanico, una sveglia, una matita: diremo pertanto che essi hanno uno *spessore fattuale* (o *referenziale*) prevalente. Altri hanno



Homesick Blues – 1982

invece uno *spessore* prevalentemente simbolico di cui sono per se stessi portatori mentre il loro *spessore fattuale* è pressoché trascurabile. Un tipo di “oggetto” che da sempre ha affascinato i pittori, per esempio, è l’«*immagine citata*». Come si vede in *taluni dipinti* del Settecento e dell’Ottocento che rappresentano salotti borghesi o ambienti dell’aristocrazia nei quali non è raro scorgere, appesi alle pareti, quadri dipinti da altri autori. In casi come

questi lo “spessore fattuale” del quadro «citato» consiste nella resa naturalistica della sua cornice, dello scorcio prospettico, dei riflessi di luce sulla sua superficie, e di tutto ciò che concorre a farne un oggetto che ha involucro e peso. Mentre lo “spessore simbolico” è costituito dal suo contenuto pittorico: la forma e il contenuto delle immagini rappresentate. Si tratta, in sostanza, di una *rappresentazione nella rappresentazione*.

Bene, nella nuova fase stilistica Bruno non solo *ri-produce* Oggetti “fattuali” che riduce in “immagini” da inserire, con calcolo, nel flusso delle correnti simboliche che attraversano la Rappresentazione, ma *ri-prende* con lo stesso procedimento di appropriazione della visione naturalistica *oggetti nei quali vi sono raffigurati altri oggetti*, ovvero *oggetti già ridotti in immagine!* Non solo, *ri-produce* anche *oggetti già ri-prodotti*, e talvolta ri-prodotti in una catena di riproduzioni nel corso della quale si sono perse le tracce dell’Oggetto originario. E poiché molto spesso gli Oggetti che riproducono altri oggetti altro non sono che normali fogli di carta, il loro *spessore fattuale* o *referenziale* consiste in definitiva nel sottile spessore del foglio di carta che fa da supporto all’*immagine citata* e nel loro perimetro. Spessore e perimetro la cui *resa* naturalistica viene puntualmente sottolineata dall’autore ma che non riesce ad essere molto di più, in fin dei conti, di un banale *ri-quadro* che si configura come *sottoinsieme* del “quadro” in cui si estende la Rappresentazione. Dunque uno “spessore” tanto sottile e ininfluenza dal punto di vista della “resa” naturalistica da lasciare l’impressione di poterne fare a meno per lasciare campo libero all’*immagine trascritta*. Ma l’autore ci tiene a tal punto che sovente arriccica il profilo della carta e solleva un angolo del foglio affinché l’ombra portata che gli compete possa proiettarsi sul piano sottostante e così rafforzare la percezione della presenza di un piano sovrapposto. E ci tiene, comprensibilmente, perché se eliminasse quello

“*spessore referenziale*”, l’Immagine Trascritta figurebbe entro il quadro della rappresentazione come *originaria*. Se così si può dire «in prima visione». Ne conseguirebbe infatti uno sconvolgimento spaziale e temporale di non poco conto. Come accade di vedere alla televisione quando lo speaker del Telegiornale parla in studio e ha alle spalle un monitor nel quale scorrono le immagini di eventi lontani nel tempo e nello spazio. Se il regista eliminasse i contorni dello schermo, le «Immagini Citate» entrerebbero a pieno titolo nel Campo della rappresentazione *sincronica* cancellando ogni distinzione di tempo e di spazio. Si tratta, a tutti gli effetti, di un esempio perfetto di *simultaneità spaziale* e di *compenetrazione temporale* di matrice *cubo-futurista* che è entrato a tal punto nell’uso comune che nessuno ci fa più caso.

Per il giovane grafico, non c’è dubbio, la distinzione di piano, di spessore e di senso tra immagini “*primarie*” e immagini “*citare*” è essenziale ai fini espressivi che si ripromette. Perché gli Oggetti che egli ha “visto con i propri occhi”, quantunque ora ridotti allo spessore di *immagini*, hanno ancora il potere di dare testimonianza della disparità di condizione che c’è, non solo tra presente e passato, tra immediato e mediato, tra vicino e lontano, tra Rappresentazione e Oggetto, ma, addirittura tra *essere* e *non-essere*. Già, perché i tratti distintivi di queste due modalità opposte del Rappresentare sono in procinto di perdere – ciascuna dall’interno – l’essenza che è loro propria... Come presto vedremo.

Il secondo aspetto innovativo della vicenda stilistica di Bruno, dicevo, riguarda l’organizzazione dello spazio della Rappresentazione entro gli stilemi della cosiddetta *neo-figurazione*. Val la pena rammentare che la Neofigurazione si diffuse nel nostro Paese, intorno alla seconda metà degli anni ’60, nel pieno dominio dell’arte astratta anche a forte indirizzo geometrico e, come sempre accade in casi come questi, diventa il luogo della «con-

taminazione» tra gli opposti. Sia perché in un paese a forte tradizione iconica come l'Italia, non tutti gli artisti erano disposti a rinunciarvi completamente; sia perché, all'opposto, i suoi stilemi venivano opportunamente utilizzati dai "nostalgici" per preparare un ritorno alla grande dell'*icona* e magari proprio nel seno del più arido geometrismo nel quale si erano persi. Peraltro, occorre dire, il terreno, qualche decennio prima, era stato abbondantemente indagato nel corso della breve ma intensa esperienza *neo-realistica*. È caratteristico infatti, di questo indirizzo, l'uso abbastanza spregiudicato della partizione spaziale ad ampi «*tagli*» che fu del primo Cubismo. Ma la *compenetrazione spazio-temporale* in uso presso la Neofigurazione – ecco la novità – non interessa mai la «*figura*»; solo il «*fondo*». Le figure restano vincolate infatti alla visione fundamentalmente unitaria soggetta alle leggi del monocularismo prospettico, salvo sporadiche e limitate dissolvenze in alcuni suoi tratti, alla maniera di Bacon.

Ma, attenzione!, Bruno giunge a far propria questa partizione spaziale non per cedere alla insindacabile *libertà* (o arbitrio) della quale proprio il Cubismo aveva dato la chiave di accesso, ma in conseguenza di un atto semplice giacché egli si limita a lasciar cadere le sue icone-immagini, ancorate saldamente al loro supporto bidimensionale (*immaginette* dice la voce popolare), nel brulicare dello *spazio costipato* delle sue composizioni. Si configurano in questo modo dei «*sottomoduli*» che aprono un varco nell'oppressiva marea dei *pieni* e contribuiscono a determinare una partitura del Campo destinata in breve a evolversi negli stilemi della *neo-figurazione*. Ma è proprio la partizione prodotta dall'ingerenza dei *sottomoduli*, come vedremo, a rendere manifesta nel cuore della grafica del giovane cagliaritano, una contraddizione, prima latente, destinata a diventare, a partire da questa consapevolezza, sempre più dirompente e distruttiva...

Ma che cosa raffigurano queste icone, queste “Immaginette”? Qual è il referente di queste *immagini ri-prodotte* che sembrano destinate, presto o tardi, a diventare *immagini già da sempre riprodotte per l' indefinita riproduzione*? Ne parlerò tra poco. Non prima d'aver precisato che non tutte le icone che solcano lo spazio tempestoso della grafica di questo periodo hanno conservato la loro *circumscriptio*. Alcune se ne sono liberate e navigano liberamente nella bruma dei segni.

Ho davanti a me, in questo momento, nel mio studio di Cagliari, un disegno su carta di quel periodo: un pezzo bellissimo di cui Bruno mi ha fatto dono e che conservo con disagio sapendo quanto è prezioso e, tutto-sommato, immeritato. Ne approfitto per farne un esame sommario anche perché è uno dei migliori esempi in cui si può fare un raffronto puntuale tra “*icone circoscritte*” e “*icone libere*”. E inizio, come sembra giusto, dagli *oggetti* raffigurati in “*presa diretta*”. Ve ne sono tre: un paio di forbici, un pacchetto di sigarette, presumibilmente vuoto, e un coltello a serramanico con la lama piegata ad angolo retto. Vi sarebbero anche dei chiodi d'acciaio sospesi nello spazio ma la loro qualifica in merito al “*modo*” di rappresentazione è volutamente incerto. I tre oggetti a “spessore fattuale” congruo definiscono il “*primo piano*” poggiando saldamente su una superficie non meglio definita che sembra aderire in tutto alla stessa che compone il *Fabriano F4* a grana liscia che fa da supporto (e da scenario) all'intera Rappresentazione. Cosicché il “*Campo*”, a conti fatti, risulta avere una *profondità* che non va più in là di un centimetro rispetto a quella superficie. Vi sono poi gli oggetti, anch'essi in “*presa diretta*” ma con uno “spessore fattuale” minimo, la cui funzione è prevalentemente «ulteriorizzante» (Adorno). Tra essi, ben in vista, una serie di fogli bianchi per dattilografia che si squadernano sul piano e contribuiscono – così disposti – a configurare la *superficie-fondo* in cui si svolge la



Bad Luck Blues – 1982

Rappresentazione. Al centro di uno di essi, trascritte a mano, in bella grafia, tre versi di un bluesman; vi si legge, tra l'altro: «*Ho paura di restare qui, ho paura di lasciare questa città jellata*». Quindi, spostata verso l'angolo destro della composizione, una "immaginetta". Ritrae un protagonista del Blues degli anni '40 nella posa canonica di chi è in procinto di suonare la chitarra. Sono dunque questi i due tipi di immagini che hanno la "circumscriptio" anche se tra loro vi è una differenza apprezzabile, come risulta evidente.

Prevalentemente situate alla sinistra della composizione vi sono invece le immagini senza “Circumscriptio”: un trenino western (che ricorrerà spesso nella grafica successiva), tratto anch’esso dall’iconografia del Blues; una volpe con gli occhi senza pupille; una scacchiera che si perde nell’orizzonte arcuato, sulla quale rotola una sfera nera; una bambina affacciata alla finestra in un angolo della composizione a far da contrappunto diagonale all’immaginetta sulla sinistra (una vecchia foto di famiglia che ritrae la sorella dell’artista); e, *dulcis in fundo*, una inquietante figura d’uomo col braccio destro teso che si dissolve, in corrispondenza della mano, per riprendere, sorprendentemente, nelle fattezze di un asettico rettangolo nero. L’autore non dice chi sia costui; probabilmente lascia che il fruitore lo scopra da sé per una fortuita quanto improbabile circostanza. Ma egli lo sa, eccome! Si tratta del particolare (decontestualizzato) di una vecchia foto, forse degli anni ’30, che ritrae «dal vero» un episodio terrificante della storia americana nel corso di una fra le tante esplosioni di odio razziale che periodicamente si verificano in quel grande paese: l’uomo sosta al centro di un gruppo di uomini (bianchi) che si aprono in semicerchio intorno al cadavere straziato di un uomo di colore (un afroamericano) che essi hanno *linciato*, impiccandolo a un albero, qualche minuto prima. Immagine esemplare di quella violenza *western* che serpeggia costante nella storia americana la quale, evidentemente, ha radici profonde nel costume e nella morale



di coloro che, fin dalle origini, si sono arrogati il diritto di ergersi sulla scena della “*storia*” come *pionieri* e *civilizzatori*. Ma tutti ne siamo coinvolti: davanti alle facce di quegli uomini che rivelano in modo così schietto il pensoso orgoglio di chi ha appena compiuto (presto e bene) il proprio dovere per il quale val bene una foto a futura memoria, nessuno può sentirsi innocente. E che Bruno abbia scelto tra quegli uomini, che hanno tutta l'apparenza di essere dei braccianti, dei contadini, degli onesti proletari, il solo in abiti borghesi, non è cosa senza significato. In quell'onesto lavoratore, sicuramente ammogliato e con figli, che ha l'abito buono, la cravatta e il cappello con la tesa abbassata un secondo prima, in un guizzo di vanità, egli scorge il segno palese di quella *violenza normale, anonima* che ci è *prossima* come noi siamo prossimi al vicino di casa, al collega della scrivania accanto, al giornalista che così gentilmente ti porge il quotidiano – e perciò quella stessa mano che ha tirato la corda per stroncare una vita è assimilabile a un assettico, banale rettangolo nero – tanto *prossima* e *invasiva* che egli non ritiene di dover urlare il suo orrore e il suo rifiuto. Restano dentro di sé come offesa incancellabile, dolore inconsolabile, rifiuto fermo e inequivocabile. *Giuramento!* Perché dinanzi ai crimini contro l'umanità non c'è, non può esserci, *catarsi*. È un problema che ognuno ha prima di tutto con la propria coscienza. Un problema che ci accompagna per tutta la vita.

Per ritornare all'analisi strutturale del “pezzo”, abbiamo in sostanza tre tipi di *icona* ognuno dei quali è connesso a tre diversi tipi di *referenza*. È importante *nominarli* se vogliamo avere le giuste coordinate di lettura di questo indirizzo della grafica di Bruno Pittau destinato ad avere un peso sempre maggiore nelle scelte stilistiche successive. Tre diversi livelli *iconologici* che configurano singolarmente tre distinti piano dello Spazio rappresentativo (Campo) sia nel senso della *profondità* prospettica (virtuale), che –

correlativamente – nel senso delle implicazioni linguistiche (referenziali e semantiche).

In primo piano, a misurare la profondità dello spazio che *sta di qua*, ovvero dello spazio nel quale noi stessi che guardiamo siamo immersi, si dispongono gli Oggetti «veri». Oggetti d'uso comune, come si è detto, *appiattiti* sulla superficie e ri-presi come è da supporre li abbia visti l'artista nel proprio tavolo da lavoro, nello stesso ordine. Strumenti del proprio lavoro, in un certo senso, se si pensa quanto possono essere implicati un coltello e un paio di forbici nel lavoro di un grafico! (E per quanto riguarda le sigarette, chi conosce Bruno, non esita un attimo a ritenerle anch'esse uno strumento di lavoro). Oggetti i più vicini al disegnatore: basta allungare una mano per giungerne in possesso. Segno sicuro di un *esserci* che non ha soluzione di continuità con quanto è intorno e con quanto, di seguito, fluisce nel disegno. Si potrebbe dire, in termini teatrali: la *scena* si svolge – non già nello studio dell'artista, perché questo è un universo infinito, anzi indefinito, di cui non è garantita alcuna conoscenza, ma – sulla porzione di tavolo da lavoro che sta dentro il raggio d'azione del braccio destro dell'artista.

E sono i fogli bianchi squadernati su una buona metà del Campo a dare conferma del fatto che la “*scena*” si svolge sulla dura superficie di un tavolo. Con essi ha luogo il secondo livello iconico dell'opera in esame: quello rappresentato dalle “*immagini in circumscriptio*”. Si tratta – l'ho detto più volte – di *icone* che hanno già subito un processo più o meno ripetuto di *trascrizione* durante il quale hanno perso il loro *spessore fattuale* e si sono fatte “*pagine*”; cioè si sono fatte tutt'uno col loro supporto (virtuale). Per poterle trascrivere in un nuovo contesto è perciò necessario “*strappare*” le *pagine* dal contesto originario, ovvero farle accedere allo status di *immaginette*. Anche se in questo caso le immagini circoscritte sono bianche, vergini. Ma appunto

come tali – appunto come mere *circumscriptio* – esse raggiungono la propria purezza categoriale: sono infatti nientemeno che la *rappresentazione del supporto nudo* entro il cui Campo – si sa, è detto fin dall’invenzione del sigillo e della tavoletta di creta che ne accoglierà l’impronta – danzerà la penna del dire e del fare per qualche pezzetto di mondo. Di più, sono la rappresentazione in scala di quello stesso foglio di carta in cui il demiurgo del fare le ha disegnate e in virtù del quale si irradiano, a incastro, infiniti rimandi metaforici. Dunque *rappresentazione* di una superficie che si dà costitutivamente per essere – come convenuto dalla notte dei tempi – il campo di indefinite *rappresentazioni*. Di qui la sua magia.

Il terzo livello iconico è costituito dalle Icone sottratte alla propria *circumscriptio*. In conseguenza di ciò le *icone* assumono uno “spessore” che non può più essere, evidentemente, quello *fattuale o referenziale originario* ma solo “*virtuale*”, e così fatte – di fatto *decontestualizzate* – si assestano nello Spazio della Rappresentazione come fossero *originarie*. Si tratta di immagini il cui contesto, peraltro, proviene dall’universo della *citazione* nel quale hanno soggiornato a lungo. Grazie al loro “spessore virtuale” sono le sole immagini dell’universo della citazione che hanno il potere di *s-fondare* il *diaframma* costituito dalla *superficie-fondo* per accedere allo spazio che *sta al di là* di essa. Qui tutto ciò che vi penetra vive non semplicemente nel *profondo* dello Spazio, ma in una condizione molto più particolare. Una condizione per la quale non c’è termine più adatto di *sprofondare*: l’Icona sottratta alla sua *Circumscriptio* sprofonda non nello Spazio, si badi, ma nelle *sabbie mobili*, nel *diaframma*, insomma nel *Fabiano F4* a grana liscia nel quale dolorosamente si consuma la grafite dell’Io narrante. E all’inquietante *sprofondare iconico* – poteva essere diversamente? – fa eco lo *sprofondare* di rimandi metaforici sempre più labili: presto la superficie si richiuderà sull’ultima sillaba...

Oltre alla esperienza tragica dello *spazio-palude* che inghiotte, vi è l'esperienza dello *sfondamento* temporale, naturalmente. Le immagini sono visibilmente lontane nel tempo. Mai *sincroniche*. L'unico piano sincronico – l'abbiamo visto – è quello in cui stazionano gli *Oggetti a lui-a noi più prossimi*: segni incontrovertibili di un nostro *esserci*, quantunque in povertà. Diacronie, dunque, che ci conducono in spazi della memoria e del sogno geograficamente lontani. Mai il narrare di Bruno Pittau si svolge in patria! La loro terra d'origine si trova sullo scaffale dei libri, su in soffitta, dove abbiamo lasciato i nostri sogni di ragazzi assetati di mondo e di giustizia o nell'edicola del giornalino *geosincronico* che già a suo tempo ci regalava Topolino in «tempo reale» o nelle note musicali che hanno riempito i nostri giorni.

E l'ago della bussola indica sempre *ovest. Far West!*

C'è infine un quarto livello linguistico che merita di essere citato anche se può apparire secondario rispetto agli altri. È la *bruma* fatta di sgranature di grafite e di reticoli grafemici che copre, variamente saturata, lo Spazio della Rappresentazione e lo qualifica.

Bruma o vapori grevi di terra che trasuda? Perché se è vero che la bruma si apre spesso alla luce e più spesso si rabbuia improvvisa non è *aria*, è *terra*: sopra c'è solo un velo, un vapore sottile: il mondo di Bruno non è di *qua*, è di *là*, nel sottosuolo.

Quanto al referente delle Icone, siano esse *circoscritte* o *libere*, si tratta quasi sempre di un referente forte. Soprattutto a partire dal momento in cui l'artista opera una decisiva scelta di campo in direzione del realismo e abbandona un poco alla volta l'impronta surrealista con la quale aveva dato inizio alla II fase stilistica (Max Ernst, Magritte, Escher, Bruegel).

Il terreno d'elezione è l'America che ha dato forma ai miti di intere generazioni di giovani dal secondo dopoguerra ad oggi. Che ha alimentato i

sogni, le speranze, ma anche le ossessioni, le paure, le ansie dei giovani del '68. Soprattutto di quei giovani che per timidezza, ritrosia o fastidio del protagonismo e del clamore, non trovarono adeguata collocazione nei movimenti politici organizzati extraparlamentari che in quel periodo erano proliferati come funghi in buona parte dell'Europa occidentale. Giovani che facevano "militanza" per conto proprio entrando come potevano in quel *circuito culturale alternativo* spontaneo che aveva saputo unificare e dare voce alla creatività, all'ansia di libertà e di giustizia, alla ribellione e, perché no? al bisogno di protagonismo dei giovani di tutto il mondo. Fatto nuovo e sconvolgente della *modernità* che lascerà di stucco per una stagione – una stagione troppo breve – padri e madri, professori e confessori, funzionari dei mezzi di comunicazione di massa, pennivendoli, spie e questurini e, soprattutto i giovani stessi, ancora troppo coinvolti nell'azione per potersi ripensare e... rinnegare. Una stagione troppo breve per uno strappo al *Regime del fare, del tempo e della forma* che li ha duramente puniti per questo, rovesciando loro addosso tutto il peso dell'*astratta libertà* (della merce) che a suo tempo aveva generato la *borghesia*...

È appunto dietro il filtro ideologico del '68 che il giovane grafico cagliaritano attinge alla mitografia prodotta dall'epopea del Blues in una piena identificazione con i perdenti di sempre in quel Paese: gli afroamericani. Per Bruno la loro musica è anche il verbo del riscatto degli umili e degli oppressi che annuncia l'avvento di un mondo migliore.

Ricordo come fosse oggi, all'inaugurazione della mostra di Bruno alla Bacheca, lo sconcerto di Francesco Masala nelle temperie culturale che in essa si respirava, percepibile già al primo giro d'orizzonte lungo le pareti della Galleria. «E la realtà della Sardegna?» chiese. Ma più che a Bruno la domanda doveva rivolgerla a se stesso e ai suoi colleghi di fede sardista e magari,

perché no? alla Sardegna stessa. Perché da troppo tempo nella nostra Isola c'era chi nel tentativo di rivitalizzare i miti della Sardità più o meno «storica», più o meno «archeo-mitologica» (finora con poco Élan Vital e ancor meno intelligenza e capacità progettuale, bisogna dire) non si era accorto che – da sempre! – in Sardegna non passa altra *realtà* che quella che impone il dominatore di turno. Peggio, non passa altra *realtà* che quella dalla quale gli stessi che di volta in volta l'impongono sono dominati. La *stessa realtà* – si badi – non gli *strumenti di intervento su di essa*, o di *interpretazione e rappresentazione*, che restano saldamente in possesso dei “dominatori”.

Cosicché Francesco non si era accorto che nel frattempo la Sardegna, per tanti giovani sardi, era quella stessa che in tutta modestia gli presentava Bruno: un *vuoto* con tanto dolore e smarrimento, come per altro *vuota*, con tanto dolore e nostalgia era l'*identità* di matrice sardista che in quel momento egli cercava di spiegare al ragazzo ...

Naturalmente quella di Bruno era la Sardegna minoritaria e cosmopolita degli anni '70 che aveva fatto propria la cultura *trasversale* (alle barriere nazionali, religiose e in qualche misura perfino alle barriere di classe e di sesso) che i giovani “sradicati” delle cittadelle imperiali avevano saputo creare all'interno di un *circuito di comunicazione* “povero” ancora in larga misura affidato ai supporti cartacei o al suono diretto di chitarre e tamburi... In questo poderoso circuito autenticamente popolare, perché proveniente in gran parte dalla classe emergente che si andava profilando lungo il crinale tra borghesia e proletariato, in termini radicalmente nuovi rispetto alla piccola-borghesia classica; in questo poderoso *circuito alternativo* che non aveva precedenti nella Modernità e non avrà seguito nella Postmodernità, era da scorgere, con un po' più di lungimiranza, l'*ultima possibile resistenza* alla morte spirituale cui era destinato un pezzo rilevante di umanità che aspirava a emanciparsi dal

Dominio. L'ultimo tenue, forse ingenuo baluardo alla furia livellante della cultura di massa che aveva affinato ulteriormente gli strumenti del saccheggio e dell'espropriazione di culture e coscienze ed era in procinto di annunciare trionfante il completamento dell'ultimo tratto della grande muraglia che avrebbe chiuso da ogni lato il *villaggio globale* nel cuore del deserto Terra... E già il vento portava l'eco dello sferragliare delle spaventose macchine geosinchrone che preparavano l'assalto finale contro il Tempo e lo Spazio...

Non c'è dubbio, peraltro, che nel periodo in cui si tiene la mostra, nei primi anni '80, quella cultura cominciava ad essere insidiata da più parti e dava segni palesi di crisi: già le stereotipie cominciavano ad avere il sopravvento; *tematiche e destinazione* cominciavano a perdere la propria definizione originaria dietro la nebbia degli automatismi linguistici, sia per effetto della *valorizzazione mercantile* eteronoma o autogestita che per effetto della perdita interna di *radicalità* e di *felicità*. Niente di paragonabile, tuttavia, a ciò che nel decennio successivo sarebbe accaduto alle nuove generazioni stordite dall'imperante conformismo merceologico della forma e del contenuto, dall'ossessione di possesso e di godimento, dall'incontentabile crescita dei deliri di potenza di un Ego catastrofico assolutamente incapace di misurare la pochezza dei propri strumenti linguistici e la futilità dei fini. Schiacciati tra l'incudine di un cosmopolitismo che ha perso la più lontana eco del progetto di umanità che l'aveva fondato al tempo dei Lumi per ridursi all'osso nell'essenza del "*libero*" mercato e il martello di un regionalismo annacquato nella chiacchiera sull'*identità* e l'*etnia* di incredibili personaggi alla Coschinny e Uderzo (ricordate *Assouricentourix?*) che si parlano e si piangono addosso senza ritegno.

Altro che *identità!* *Attru che contusu* quando il '68 approdò nella nostra Isola la Sardegna non c'era più. «*Sin di fiara andara*». Ma era già perduta ai



Another Man Done Gone – 1985

tempi di Sebastiano Satta, Grazia Deledda, Giuseppe Biasi, Francesco Ciusa... che la cercarono con alterne fortune...

Oggi è più chiaro di ieri, almeno per alcuni di noi: cito Walter Ego: «Nel rapporto tra Centro e Periferia, nell'epoca del dominio planetario del Capitale, la classe dirigente locale della Regione (o della Nazione) asservita ha un doppio statuto culturale: uno interno e uno esterno; uno con la faccia rivolta al Dominio e l'altro alla propria *identità* (etnica, storica, culturale). Ma, contrariamente a ciò che si pensa, di primo acchito, tra le due, l'istanza primaria non è quella rivolta all'*identità*; al contrario, è quella rivolta alla *cultura dominante*. È normale che la classe dirigente locale e i suoi ceti politici e intellettuali cerchino in prima istanza l'*integrazione* perché ciò è essenziale alla loro funzione di *mediazione* tra il Potere centrale e le classi popolari presso le quali esercitano un potere diretto. Ma nell'esercizio di questo potere entrano fatalmente in una contraddizione difficilmente risolvibile: nella misura in cui si uniformano alla Cultura dominante (e fanno propria la cultura del Dominio e le sue leggi) rendono manifesto il *vuoto* dell'*identità originaria* che essi hanno assunto come *a-priori* e della quale si sono solennemente ammantati (Anche il viceré, non meno del re, è nudo. Anzi di più). D'altro canto essi fondano la propria *legittimazione* su nient'altro che l'*"identità"*. Tanto in riferimento al Potere centrale presso il quale fanno valere la propria "*diversità*", che agli occhi del loro popolo presso il quale si propongono come custodi e garanti delle tradizioni culturali e del comune *sentimento di appartenenza* etnica.

E fin quando mettono a nudo il *vuoto* di *identità*, poco male; si può sempre rimediare: per questo ci sono gli storici e gli *istituti autonomi* di governo regionale. Il guaio serio viene quando si scopre che l'*identità* stessa, l'Identità data e assunta come *a-priori*, è un *vuoto incolmabile!*

Perché incolmabile è il vuoto del presente, stante il quale il passato (quando c'è) è solo archeologia! Vai a farlo capire agli storici dell'identità a-priori che ne cercano il nucleo inviolato in qualche nicchia della Storia o della Preistoria! Vai a farlo capire a quei cialtroni della Sardità preterintenzionale che hanno cercato la scorciatoia dando dignità di cultura nazionale ad alcune disorganizzate sopravvivenze folkloriche rinvenute nelle zone interne senza neppure darsi cura di rabberciarne le smagliature e di riempirne i vuoti! L'Identità culturale di un popolo è un processo dinamico di sinergie al quale concorre l'intera Comunità entro una prassi globale che ha il potere di sedimentare nel fondo – nel patrimonio genetico della gente, nell'immaginario collettivo – i suoi segni. Ma essa ha bisogno di un contenitore sempre nuovo e soprattutto di una continuità che le garantisca l'accesso al presente. Solo se ha il dominio del presente o si pone con determinazione l'obiettivo di conquistarlo, l'identità diventa forza materiale che agisce per la trasformazione. Ma finora è il Dominio che ha il controllo assoluto del presente. Ecco perché identità e dominio da un lato e identità e presente dall'altro sono termini che collidono...». («Menhir e Storia in Sardegna» ed. Thèlema 1989)

Ecco dunque il paradosso e il circolo vizioso dell'identità: spesso, troppo spesso nel dominio planetario del Capitale, l'identità è solo bisogno di identità là dove l'identità non c'è e non può esserci. Ma c'è di peggio. Quando non si ha consapevolezza di questo paradosso, l'identità negata diventa il luogo di una duplice negazione: incapacità, da un lato, di dominare il presente ovvero di farsene una rappresentazione disincantata e, dall'altro l'impossibilità di garantirsi una continuità, non già, semplicemente, col passato della propria stirpe o della propria etnia, ma con la specie. E così la Periferia vive il duplice dramma di non poter avere il possesso degli strumenti di conoscenza, di in-veramento, realizzazio-

ne e messa-in-forma con i quali si crea il *tempo* e lo *spazio*, né la capacità (o la volontà) di sdoppiare, fluidificare, il proprio passato “archeologico” per farlo accedere al presente e riportarlo così al flusso vitale della Storia fatta a misura d’uomo.

Quando alla fine degli anni '60 i giovani intellettuali sardi si mobilitano per prendere in mano il proprio destino, la catastrofe dell'*identità* era già compiuta! Nell'impossibilità di essere «*sardi*» essi optarono per quell'unica scelta che era loro rimasta: *diventare cittadini del mondo*. Anche se alcuni di loro scopriranno qualche decennio dopo che in questa fase storica si può essere solo *sudditi*.

La mostra di Bruno segna, se non altro, il vuoto drammatico della condizione giovanile di quegli anni, là dove l'Intelligenza locale nulla aveva saputo fare per attrarne l'attenzione, assorbirne le passioni, orientarne la creatività e l'immaginazione.

Chi, in quelle condizioni, non sognava di fuggire in terre o città lontane magari per lottare contro un non meglio precisato *oppressore* a fianco degli sfruttati e degli oppressi, per non ben definiti ideali di giustizia, libertà, uguaglianza? Solo col '68 quei giovani scoprirono che la «città jellata» di Kokomo Arnold si era estesa da un capo all'altro dell'Atlantico in un illimitato suburbio di degradazione e violenza. Essi compresero se non altro che nell'epoca dell'*imperialismo* (scusate il termine datato) alle *periferie dello «sviluppo ineguale»*, non meno che alle *periferie della rapina coloniale*, non restava altro compito dignitoso di quello di opporre una furiosa *resistenza* alla indolore debilitazione della coscienza perpetrata dalla società dei consumi; non restava altro dignitoso compito che opporre la propria furiosa *infelicità* alla *american way of life* che, danzata fino alla sfinita da impudiche sirene hollywoodiane, aveva finito per sedurre tutti. Via, si poteva se non altro essere *sudditi ribelli!*

A Bruno certo non è mai stato difficile opporre la propria infelicità alla felicità molesta degli imbecilli. Ed è giusto che ciò li offenda. Come si può capire che la sua testimonianza diretta di *emarginazione* e di *fuga*, di contrazione dello «*spazio vitale*» entro il raggio d'azione del suo braccio destro sul tavolo di lavoro e di contenzione, procurasse imbarazzo ad alcuni, soprattutto se ciò veniva proposto entro le mura asettiche di una Galleria d'arte: diventata nel frattempo, in Occidente, lo spazio deputato ai riti orgiastici dell'Ego senza oggetto e ai deliri narcisistici della *forma «liberata»*. La minaccia alla coscienza oscura era davvero reale, perché io non credo di ricordare, in tutti questi anni, una mostra così sincera e triste.



Di William Zanzinger... nessuna traccia... - 1993

Certo, se Dominio e Modernità non possono svilupparsi che con l'azzerramento del Tempo e dello Spazio, cosicché il *passato* viene posto sotto indice di *nulla* (o viene svelato nella sua *vacuità* essenziale come è stato per noi

sardi) non è da credere che il *futuro* sia meno soggetto all'insidia. Anzi. Molto, molto prima di Nietzsche, l'uomo ha appreso che il suo destino è scritto nel futuro: se vuoi sapere del tuo passato devi attendere a lungo. E più attendi, più sai... Ecco perché i giovani scelgono il Futuro. Ecco perché il futuro mi appassiona tanto, ecco perché sono diventato "*illuminista*"! Ma che ne sarà di questo nostro mondo di cui non possiamo vedere di volta in volta che quel pezzetto che ci sta sotto i piedi? Può il desiderio di felicità, il sogno di una umanità migliore surrogare il Tempo e lo Spazio che ci hanno sottratto? Il Tempo e lo Spazio che non abbiamo avuto il coraggio di edificare?

E che ne sarà della dura, opaca superficie nella quale Bruno, poggiando i gomiti, un giorno, ha avuto così terribili visioni? Quanto resta ancora alla sua infelicità? C'è ancora spazio avanti? E che spazio è mai quello che avanza dopo il compimento tragico?

II parte

Che tra Passato, Presente e Futuro ci sia *continuità e reversibilità*, probabilmente, lo si è sempre saputo. Che sia il Presente a qualificare il Passato, invece, gli storici l'hanno imparato troppo tardi e a nostre spese. Ma che sia addirittura il Futuro a qualificare il Passato, non sono tantissimi a saperlo, oggi. C'è invece, specie dalle nostre parti, chi pensa (o spera) il contrario...

Ma già al tempo del «*non finito*» di Michelangelo c'era chi cominciava a capire che l'*opera* (d'arte) dispone di un tempo proprio il quale non ha cesure in nessuno dei tre segmenti di cui si compone e che pertanto anche l'*opera non finita* può essere fruita come "finita" proprio perché l'Opera che viene data per essere *finita* in realtà *non è finita*... Poi, in tempi di *ermeneusi* e *decostruzione* è entrato nel senso comune il concetto che l'*opera* è la dimora – non dell'*infinito*, come qualcuno può essere indotto a pensare – ma dell'*in-de-finito*. Poiché essa è necessariamente rivolta a un *destinatario* è questi, in ultima istanza, che ne decreta (con l'*esegesi*) il senso e la temporalità. Ma se l'Opera è *in-de-finita* per statuto può accadere che sia lo stesso autore a qualificarla (ovvero a farne l'*esegesi*) con le opere che seguono. Anche perché, in fin dei conti, ogni autore, se è veramente autentico, non produce che una sola Opera...

Ed eccoci al punto: se spesso sono gli atti compiuti che condizionano quelli futuri, accade anche il contrario: sono gli atti futuri che condizionano quelli passati. In questo senso si può dire che l'autore "*finisce*" (de-finisce) l'Opera con le opere successive. Anche se non è raro che in questo *de-finirsi* l'Opera perda la sua magia o giungano a maturazione in essa contraddizioni destabilizzanti prima solo latenti.

Non so se Bruno quando smontò la sua prima Personale fosse a conoscenza dell'insidia. Io di certo non ne avevo sentore, anzitutto perché come pittore ero portatore delle stesse contraddizioni, poi perché non potevo sapere quali scelte stilistiche il mio amico avrebbe effettuato sul corpo delle esperienze acquisite.

Chi molto probabilmente se ne accorse subito, temo, fu il pubblico filisteo della Bacheca. Naturalmente alla sua maniera: con quella nitidissima coscienza con la quale illumina le sue idiosincrasie più schiette. La frase tipo era: «Sì, belli; Non conosco nessuno qui a Cagliari che abbia un tale controllo della matita ma io non potrei mai mettere questi quadri nel mio salotto». Frase che la dice lunga sul rapporto tra Arte e salotto nel XX secolo: sappiamo infatti molto bene che a fare l'«*esegesi*» del *pezzo* d'arte, e perciò a decretarne il senso, di questi tempi, è il colore della tappezzeria... Ma a modo loro questa volta avevano ragione. Quei quadri non erano da mettere nel salotto! così come, fatte le debite proporzioni, non erano da mettere nel salotto «I disastri della guerra» di Goya o «Guernica» di Picasso: ma neppure nel museo, ... un sacrario forse o una chiesa.

Nel rifiuto istintivo dei filistei c'era solo paura della *tristezza* o c'era qualcosa di più inquietante? In fondo, non sono io stesso più inquieto di prima?

Ritornerei perciò sui pezzi che abbiamo appena finito di esaminare con quell'atteggiamento che la voce popolare chiama il *senno di poi*. *Illuminato* cioè dalla visione dei dipinti e dei disegni successivi dell'artista.

La prima Personale del giovane grafico rivela al fondo, si diceva, una temperie *libertaria* che sa coerentemente sottrarsi a superflue e insincere suggestioni regionalistiche... Ma ora l'attenzione si concentra su altri dettagli. Ed è così che si comincia a intravedere, in filigrana, in segni di un intimo dissidio, di una profonda *inquietudine*, ancora più in là di come si era visto



in precedenza, ch  sembrava gi  tanto. Ed   come se le nubi dell'orizzonte improvvisamente si addensassero sulla testa dell'incanto che si   attardato nel campo per un ripensamento.

I Simboli e le Icone che vanno a configurare le *"immagini citate"* rivelano ora qualcosa di non facilmente descrivibile che attrae e respinge allo stesso tempo. Qualcosa di indefinibile per il quale sembra calzante l'appellativo denso ma non meglio specificabile, in questo momento, di *"patina"*. Perch  proprio di *"patina"* viene istintivo parlare dinanzi all'ingiallimento di vecchie pagine scritte o allo sfocamento maculato di una vecchia foto di famiglia... se non fosse, poi, che gi  una normale foto, per quanto ridente, ha in se stessa una profonda malinconia: un sorriso strappato al flusso della vita   un attimo bruciato, estinto che   stato ri-prodotto per marcare crudelmente la differenza tra ci  che resta: la *patina*, e ci  che fu, il *sorriso*. L'obiettivo fotografico, in fondo, non riproduce oggetti ma le loro *spoglie mortali*, e ci  che mette di proprio   l'infinito struggimento dell'attimo fuggente. Figurarsi quando la foto viene riprodotta sulla pagina di un rotocalco e la pagina del rotocalco recuperata in soffitta o intravista in un battito di ciglia tra la carta che volteggia in mezzo alla polvere nell'angolo cieco di una strada battuta dal vento!

Ad ogni passaggio il sorriso si spegne ogni volta di pi  e ogni volta di pi  acquista spessore la *patina* e poi, ancora, null'altro che la carta ingiallita, *spogliata*, nella quale – se hai affetti – vedi solo sconfitte, dolore e rancore; se non ne hai, smarrimento e ansia.

Ansia, appunto, perch  riguardando le *icone* di quel periodo solo ora si viene colti da cattivi presagi e inquietudine. E l'inquietudine prende piede dal sospetto – nient'altro che un sospetto – che oltre la bruma dei segni l'*oggetto* sia scomparso o che – terribile malia dei Segni! – non vi sia mai

stato. Che ci si trovi, insomma, davanti a quell'*oggetto assente, dilavato, consunto* o sotto indice di *nulla* del quale la nostra civiltà si è fatta veste: *immagine!*

E l'*immagine* che dà forma all'*oggetto assente*, consunto, annichilito, si badi, non è l'*immagine archeologica*, anche se questa è quasi sempre associata ai riti funebri e comunque a un passato più o meno remoto. Perché l'*immagine archeologica*, al contrario dell'*immagine spogliata*, è luogo di *ritrovamento*, non di *perdita*. È il luogo in cui l'*oggetto* viene ricondotto, se non alla *referenza*, alla memoria storica, e in virtù di questa rivitalizzato; immesso nuovamente nel flusso vitale della Storia. In un mondo in cui, ormai, solo con l'*archeologia* l'*oggetto* acquista pienezza d'essere. Un mondo per il quale – dunque – *essere* è ritrovarsi oltre la *morte*.

Non si tratta di questo, purtroppo. Monta il sospetto – solo il sospetto – invece, che l'*immagine spogliata* non ha per referente diretto o mediato un qualcosa-qualcuno che ebbe vita (felice o infelice, che importa?) ma un qualcosa-qualcuno che da sempre, ahimè, non poté accedere alla vita: *oggetto assente* in virtù del quale anche l'*immagine* che lo *ritrae* perde la sua consistenza: *passaggio di un indefinito ri-prodursi* nel corso del quale il suo stesso essere *imago* lentamente ma inesorabilmente si *estingue*. Ovvero allontana indefinitamente da sé l'*aura vitale* che condivideva con l'*oggetto*, per ritrovarsi infine nell'oceanica distesa delle *mere immagini*: *pura immanenza del puro apparire: epifania del nulla per il nulla. Infernale prodursi del nulla nell'annichilimento* in cui il *dominio* trova la sua forma perfetta.

Ma è solo un sospetto dettato dall'ansia. Nella prima Personale di Bruno l'*immagine derealizzata dell'oggetto derealizzato* è per fortuna solo un'ipotesi: anche se la più catastrofica. L'artista ha ancora buona parte della sua *libertà*: può andare avanti o tornare indietro. Che non è poco.

Riprendiamo in esame, per l'ennesima volta la fase stilistica (la II) che ha nel «Boia in cravatta e cappello» fatto a nostra immagine e somiglianza (a noi “*prossimo*”) il massimo della potenza espressiva. Qui l'*immagine* che ho definito *luogo dell'assenza* è rappresentata naturalisticamente come “*pagina*” che si dispone obliquamente sopra la Spazio rappresentativo. Talvolta vi è più di una *pagina* ed esse si dispongono nello Spazio-Superficie sovrapponendosi parzialmente le une sulle altre. Sono esse, in definitiva, che daranno in seguito la misura della *struttura* del “Campo” denunciandone la “*limitatezza*” e la povertà simbolica: da un lato con il loro aderire sempre di più alla “dura” Superficie del foglio di carta e dall'altro introducendo in esso una partizione dello spazio che ne metterà in crisi la continuità e il potere ulteriorizzante.

E già si era visto che nella *superficie* della Rappresentazione non vi erano *sfondamenti*: semmai *sprofondamenti*. Mentre la percezione di profondità poteva prodursi, a partire dal “Diaframma”, solo nello spazio che “*sta al di qua*”. È in questo spessore, infatti, che trovavano dimora oggetti “sorpresi” col procedimento della «*copia dal vero*», «*oggetti veri*», «*oggetti visti con i propri occhi*», oggetti d'uso domestico i quali, quantunque muniti di una carica simbolica tuttosommato modesta, stanno a guardia di una metà del mondo che per l'altra metà (quella dell'*oltre*, dell'*al di là*), si arresta dinanzi alla *soglia* della dura superficie del supporto cartaceo o vengono in essa *inghiottiti*. Ma si trattava pur sempre di termini di riferimento di un *esserci*, depotenziato quanto si vuole, che si ergeva ancora in tutta la sua potenza come palo di confine: indice residuale di un nostro ultimo rassicurante *consistere*. Oltre la *soglia* – temiamo – c'è il trascendimento dell'*imago* nell'orrore di uno sfondamento inatteso dell'ultimo larvale *apparire* al termine del quale potrebbe esserci il compimento estremo: il *nulla giungerà al nulla* nell'ultimo tratto abissale dell'*annichilimento*.

Il contrasto è fondativo: da un lato (nell'*al di qua*) vi sono *oggetti "veri"*; dall'altro (entro la "*pagina*" in *potenza*) non già l'*assenza* dell'*oggetto* (che sarebbe poca cosa), quanto l'*oggetto assente*, *l'oggetto dell'assenza*: convergenza focale del discioglimento indolore, dissoluzione remissiva del sempre dissolto. Si tratta indubbiamente di un contrasto da ultima frontiera: i termini dell'apposizione potrebbero chiudersi a poco a poco. Anche se ora stanno lì, uno di fronte all'altro, tesi nel calcolo della distanza che li separa per l'ultimo bacio che li perderà...

Il salto avverrà nella terza fase stilistica, quella conclusiva, probabilmente.

Ma prima di entrare nel vivo dell'argomento è opportuno fare cenno ad alcune importanti varianti tecnico-strumentali che inaugurano la nuova fase stilistica. Se la prima fase è affidata prevalentemente alla penna e all'inchostro di china e la seconda quasi esclusivamente alla matita, la terza inaugura un radicale mutamento strumentale. Vi si fa largo uso, infatti, per la prima volta, di strumenti "eteronomi" entrati nella pratica grafico-pittorica solo in epoca moderna. Probabilmente sull'esempio di A. Liberati, Bruno comincia a fare uso nei suoi disegni o nei suoi dipinti, del procedimento di riporto delle immagini fotografiche, stampate sui rotocalchi, per mezzo della *trieli-na*. Si tratta in sostanza dell'utilizzo di uno *sdoppiamento* meccanico di immagine là dove, prima, vi era il lavoro paziente di *trascrizione* della stessa a mezzo di uno strumento tracciante tradizionale (per lo più la matita).

Un altro procedimento usato dall'artista in tempi più recenti, è il *collage*. Con esso non si ha *riporto* di immagine tramite *sdoppiamento* ma si attua il *trasferimento* diretto dell'immagine da un contenitore all'altro: dal rotocalco alla superficie del foglio da disegno che è stato scelto per fare da supporto alla Rappresentazione.

Tanto nel caso del *riporto* con *sdoppiamento* dell'immagine che in quello del *trasferimento* diretto segue, in un secondo momento, il lavoro di inserimento delle figure eseguite a matita (destinate, via via, a diminuire di numero e di importanza) e, soprattutto, il lavoro di *integrazione* tra i vari tipi di immagine e tra questi e il foglio di carta che gli fa da supporto. Un intervento eseguito con tempere e matite che ha il compito strategico di dissimulare gli apporti *eteronimi* e di farli apparire *diretti*. Come possono apparire "diretti", appunto, quelle immagini che prendono corpo direttamente sulla superficie della tela o del foglio di carta per mezzo del pennello e della matita. Penso in questo momento a uno dei lavori eseguiti con l'introduzione di frammenti eteronimi a *collage*, quello che mi piace di più: un occhio in primissimo piano dietro una lente da occhiale sul profilo destro del foglio, un uomo che si specchia, un treno fermo sulle rotaie di una qualsiasi periferia cittadina, lo squarcio tra gli alti profili delle case di un vicolo di un qualunque centro storico europeo da cui sgorga lancinante, la luce ferita. Tra tutte queste immagini solo la figura dell'uomo che si specchia è eseguita con la matita, tutte le altre sono frammenti di pagine di rotocalco. Ma si ha voglia di vedere dove essi iniziano e dove finiscono, sebbene gli "strappi" siano bene in vista in tutta la Composizione! La perizia tecnica di Bruno è d'altronde proverbiale, cosicché grazie alla minuta rielaborazione manuale tessuta organicamente in tutta la superficie del "Pezzo" – la "bruma" si è detto in precedenza – gli apporti "eteronimi" sono perfettamente dissimulati. A tal punto – strani giochi a rimpiattino dell'*apparire!* – da risultare *inverosimili*. Un effetto di *decontestualizzazione*, in verità, non molto dissimile da quello che l'artista otteneva sottraendo le *immagini citate* alla loro *circumscriptione*... Ed ecco il punto: il fatto che le *immagini citate* siano più o meno arricchite dalla mediazione della *trascrizione* a mano è ininfluente. Almeno rispetto alle



Self-Reflection I – 1995

determinazioni assai più significative di cui quelle immagini sono portatrici... anzitutto il fatto che tra le immagini “*integrate*” e quelle “*trasferite*” è venuta a cadere ogni distinzione di piano, di spessore e di senso. Avviene qui il “*bacio dell’addio*” di cui si aveva timore.

Con ciò non si vuole sottovalutare l’investimento di esistenza che la pratica manuale lenta e diligente oggettiva e valorizza in tutte le prassi del *fare*. Non si tratta di questo, semplicemente è un problema secondario rispetto alla questione che ora esamineremo...

E per capirlo basta ritornare con la mente alle *immagini in circumscriptio* della seconda fase stilistica, quando l’artista introduceva nelle sue composizioni la partizione “*sottomodulare*”, ricordate? Già in questo atto “*primario*” egli aveva segnato il proprio destino. Poiché si era immesso, non so quanto consapevolmente, in uno di quei grandi flussi che segnano la storia dell’uomo. In quel turbinoso fluire in cui si è travolti da *ciò che precede e da ciò che segue*.

E dunque strappare la *pagina* dal rotocalco e poi ridurla in frammenti... tutto questo era già scritto.

Il salto sarebbe avvenuto nella terza fase stilistica, si è detto, ma non certo in conseguenza della prassi connessa alla *trielina* o al *collage*. Gradualmente ma inarrestabilmente l’«*oggetto vero*» subisce il processo fatale che lo fa *immagine*. A dire il vero è un processo in cui fin troppo facilmente esso perde il proprio *spessore referenziale* per aderire – faccia a faccia – al “*diaframma*” e perdersi così, immagine tra le immagini, nel flusso magmatico dell’*essere-per-il-vedere*. Ma siamo appena all’inizio di un processo dissolutorio che va molto più in là. Le immagini dell’*oltrepassamento iconico* che abbiamo già visto avviate nel piano inclinato, tanto della perdita dell’immanenza fenomenica, che della perdita del trascendimento simbolico: senza passato e senza futuro, senza

affetti e senza emozioni, senza nostalgia e senza rimpianti: presenza de-finita dall'assenza subiscono ora un nuovo processo di dissoluzione nell'unico tratto del *consistere* che è rimasto loro: lo “*spessore referenziale e simbolico*” di *pagina-icona*. È qui che dopo la ricongiunzione, faccia a faccia, dell'*immagine* col *diaframma*, ha luogo lo *strappo* ultimo e conclusivo! *Strappo* vero, mica per finta! È qui che Bruno si congiunge al flusso che lo precedeva e lo porterà via: il *cubofuturismo*! Sebbene il cagliaritano imprima alcuni caratteri specifici agli analoghi procedimenti di dissolvenza o differimento messi in atto col *tagliare* e lo *strappare* nei trascorsi storici più o meno recenti delle correnti artistiche e degli artisti che più o meno esplicitamente si sono richiamati al cubofuturismo (si veda tra gli altri Rauschenberg e Mimmo Rotella). Un differimento e una dissolvenza, vale la pena rammentare, in cui accanto alle decostruzioni dello Spazio si ha anche una decostruzione del tempo e della memoria.

È noto che una importante (e fortunata) linea di tendenza del Cubofuturismo portò alle estreme conseguenze l'interpretazione dell'*oggetto reificato* fino a quando non restarono di esso che la nuda estensione. Una nudità per la quale la superficie della tela (il “*diaframma*”) diventerà la *verità ultima* della *rappresentazione grafico-pittorica*. E perciò la *prima*. Una verità difficile da gestire che di fatto istituiva una catena di negazioni incrociate tra *oggetto* e *spazio*, all'origine; tra *figura* e *fondo* nella dimensione del fare; e tra *segno* e *simbolo* nella Destinazione. Così ridotta la *tela* non poteva aspirare ad essere altro che *segno tra i segni per i segni*.

Non restavano, a questo punto, che tre possibili gestioni della *nudità*.

1 — O il *disvelamento della nudità essenziale della superficie* come percezione *estatica del nulla* per la quale l'unica *rinascita* possibile è quella spirituale: non dell'arte ma dell'artista (Come fece Malevic che morì di cancro per questo suo sogno, nella Russia dei Sovietti!);

2 — O una gestione raggelata o sublimata di qualche suo *sottomodulo* spesso ingrandito a dismisura per nascondere la vacuità: (come fece il *minimalismo*);

3 — O, all'opposto, una gestione in *moltiplicazione* di un suo frammento entro le variegate partiture della combinatoria (come fece il *modularismo*).

Bruno si ferma un attimo prima e mette a punto un procedimento che mi piace chiamare di *copertura*. Nel sezionare le *icone-pagina dell'indefinito trapasso*, ne lascia cadere i frammenti sulla *superficie-campo* affinché possano sedimentarsi, le une sulle altre, a comporre un manto compatto di *spoglie*: foglie morte ai piedi di un albero spoglio o superficie a *sfoglia*...

Coprire è altro che *dividere* o *moltiplicare*. Coprire, vuoi col corpo, vuoi con i panni, vuoi con gli stracci di Arlecchino, equivale a introdurre nel gioco binario della Rappresentazione una entità *non divisa*, non *doppia* o *multipla* o genericamente *terza* ma radicalmente *altra*. È grazie a questo essere *altro* che si può *coprire* la *superficie-campo* deponendo su essa, a strati più o meno densi, i variegati frammenti dell'*icona*. Anche se di essa, come si è detto, non è rimasto che il generico "spessore" di una generica *pagina-icona* ora strappata in mille pezzi. E tuttavia è questo esile "spessore" che consente la *copertura* e con essa la possibilità di scampare alla terribile esperienza della dissoluzione del proprio "fondo" (nel senso letterale di *territorio*) che lo costringerebbe entro un percorso tragico dal quale non si può avere ritorno.

Ma che funzione ha in questa Rappresentazione "strappata" il *chiaroscuro* di Bruno che tanto rilievo ebbe nella II fase stilistica?

Come ho già accennato il *chiaroscuro* ha origine nella grafica di questo periodo dalla *copia dal vero* di oggetti di uso comune ma investe anche le *icone* dell'universo mitico giovanile degli anni '60-'70. In un senso del tutto particolare perché sembra proprio il chiaroscuro, in definitiva, il responsabi-

le del quasi insopportabile straniamento che le *icone-pagina* ci inducono con la loro “*patina*”. E quando anche gli oggetti «visti con i propri occhi» perdono “spessore”, lo *sfumato* cambia di pari passo valenza simbolico-espressiva e da strumento di indicizzazione della profondità spaziale e dunque da resa testimoniale della *corporeità* degli oggetti (e mi piace aggiungere: da “*strumento virtuoso*”), si riduce in mera *textura*; mera occupazione di Campo. E con ciò Luci e Ombre non hanno più quei caratteri che hanno avuto nella tradizione grafico-pittorica postrinascimentale giacché, ora, il *bianco* è solo assenza di *nero* e il *nero* non è, semplicemente, assenza di *luce*, non semplicemente *buio*. È molto di più. È molto di meno. È il luogo stesso del *trapassamento*. Il luogo della spietata *tetraggine* di Bruno Pittau. Il luogo del quasi insopportabile *straniamento* dell’*immagine* a se stessa.

Con lo *strappo*, poi, abbiamo visto, il processo giunge a compimento e i frammenti invernali dei miti del nostro tempo si depositano gli uni sugli altri a comporre il Campo compatto di spoglie di un radicale straniamento.

Inizia qui la vertigine e il malessere soprattutto quando si è tentati di rintracciare nell’impietosa *de-costruzione* del grafico cagliaritano il *decoro* dell’Arte contemporanea che così volentieri ha intrecciato il suo destino con quello dei miti della Sinistra europea e nordamericana della seconda metà del XX secolo. Ovvero con i miti della *coscienza critica* della Borghesia in fase di progressivo oscuramento.

Altri quello stesso *exitus* hanno saputo rappresentarlo in modi più consolatori. Altri sono riusciti perfino a nascondere alla propria coscienza con l’*alibi* del gioco e della *libertà* dell’Arte. Altri, infine, ne hanno fatto la maschera del proprio cinismo per trarne ogni possibile vantaggio personale.

Nell’operazione di Pittau, francamente, per quanto mi sforzi, non riesco a scorgere nessun processo catartico, nessuna affermazione di *libertà manipo-*

latoria o *libertinaggio del fare*, nessun lasciarsi andare al gioco e all'ubriachezza, nessuno *sdoppiamento*. E lo *strappo* – quel suo *strappare* – non è azione che proviene dall'esterno, in quella sorta di *coscienza infelice* (Hegel) in cui da sempre si realizza l'attore e il clown e, a partire dal romanticismo, anche l'artista. È piuttosto il segno esplicito di una condizione intima, non sdoppiabile – di *lacerazione, deflagrazione, disseminazione centrifuga* dei frammenti dell'*io*.

In questo non potersi sdoppiare, in questo soccombere fatto uno con la propria arte, come il capitano col proprio vascello, vedo l'autenticità del *messaggio di Bruno Pittau* e, perciò stesso, l'irripetibilità della sua *esperienza* di limite.

E se è così come vedo (e in cuor mio spero) il suo *messaggio* suona duro in questa città di mercanti inetti, di imbroglioni e di intellettualini. Sperare poi che possa giungere a questa nostra comunità di artisti il cui ego elefantico ha invaso i *luoghi* e i *modi* dell'Arte è forse un po' troppo...

Duchamp l'aveva capito per primo con una lucidità straordinaria pari al suo istrionismo: *l'arte è morta*. Quello che non aveva capito – né avrebbe potuto – è che *anche l'artista deve morire*.

Ma se il *messaggio* di Bruno in qualche modo giungerà a questa conclusione (come in cuor mio spero) anche per lui verrà il momento della "liberazione". Egli probabilmente sa di essere giunto al *limite*. Innanzitutto del *foglio* in cui si espande la indefinita distesa di *spoglie* di un vissuto mai vissuto, varcato il quale incombe famelico l'*ego senza oggetto* dell'artista ritualizzato nella propria coazione a ripetere il nulla. E dentro il foglio non si può più andare perché tutto lì si è spogliato, tutto lì si è disciolto nell'indefinito tra passare dell'immagine che ha perso memoria del *decesso* e molto, molto prima dell'*accesso*. Voltare pagina sì.

Voltare pagina si può, con un atto di forza e di magia! Ma non è facile, perché il libro della Rappresentazione ha perso via via spessore. È rimasto l'ultimo foglio senza retro, così sottile che sembra impossibile si possa ancora *aprire-sdoppiare-sfogliare* per riportarci all'*essere-per-la-vita*. Ma è quanto occorre fare.

Luigi Mazzealli

Cagliari – Colle di Nocera Umbra, dicembre 1995

