

Piccolo dizionario teorico
21 aforismi per Piero Guccione

Giuseppe Frazzetto

Apeiron

I cicli più noti della produzione di Piero Guccione sono votati alla resa talora estatica d'uno sguardo verso l'*apeiron*, nell'indeterminato e ineffabile incontro fra cielo e mare. La dimensione lirica si fa allora *inno*, lode d'una pienezza sia pure utopica. Ma se la provenienza delle immagini qui sembra l'affondo panico nel tutto, in altri momenti prevale la riflessione sulle forme della tradizione artistica o dell'oggettualità contemporanea, trasfigurate da tratti essenziali e docili.

Immagini contemplative, reinterpretazioni di pittura illustre nelle quali l'impercettibile cangiare delle cromie e degli stati d'animo cerca l'essenzialità allo stesso tempo costruttiva ed emotiva del dato originario, forse enigmaticamente sentito come "accanto all'origine" e perciò fonte di stupore, di amara felicità, di pensiero.

Bonaccia

Che tempo fa sul mare di Guccione? Non c'è vento, a quanto pare. Eppure non sembra ci sia bonaccia. La calma non è assenza o vuoto o freno dell'impeto: da qualche parte in quelle immagini infuria una tempesta, che non vediamo né sentiamo, ma che urge; da qualche parte, lì

nell'immagine, sentiamo qualcosa come l'eco benevola d'una nostra bufera.

Colore

Peculiarità del pastello è che colore e materia in un certo senso vi si identificano. Per cui il colore del pastello sta sulla superficie che supporta l'immagine non come la "pelle" della pittura, ma come il tono irraggiungibile dell'incarnato che veste la nostra pelle e ne rivela lo stato, il disagio o la salute, senza poter essere in fin dei conti descritto.

Deserto

Dato in apparenza minore della sua biografia:

Dal '58-'59 e per vari anni ha compiuto missioni in Africa, con l'equipe dell'archeologo Mori, per il rilevamento di pitture rupestri nel Sahara libico; nel 1961 ha organizzato una mostra di questi rilevamenti a New York.

Gustiamo il sapore aspro di queste frasi. Il Sahara, l'archeologia, una pittura di tempi immemorabili e l'eternità stentata e pur sempre viva del deserto: ecco il mare/cielo, lì/qui, ecco Friedrich, ecco il pastello "con cui sporcarsi le dita", ecco.

Evento

Scrive Cacciari:

l'infinità delle cose visibili è la momentanea increspatura dell'Invisibile e Impercettibile, null'altro che un punto in cui esso si concentra, tanto da rendersi, per un attimo, manifesto. L'ar-

te tenta di render visibile quest'attimo – anzi: essa lascia che quest'attimo si dia, si apre ad esso.

Il brano si riferisce a un'inespressa teoria dell'arte. Qui lo lanciamo come una subitanea saetta su Guccione: sì, talvolta nelle sue immagini *accade* qualcosa, si *dà* un attimo (*jetztzeit*) di visibilità.

Fondamenti

Il problema della modernità è la sua *infondatezza*, ci ricordò instancabilmente Blumenberg. (Maliziosamente qualcuno potrebbe osservare come l'ossessione per il fondamento, tipica del cosiddetto *modernismo*, rivelasse perciò un'attitudine in effetti antimoderna). Sostituto del fondamento può essere il ricorrere di metafore. (Di *miti*, detto altrimenti; o perfino di *MacGuffin*).

Tuttavia per un pittore come Guccione non si dà metafora, bensì metonimia: il visibile con cui ci si confronta e che si elabora è una parte del tutto – del resto, è anche causa/effetto del restituirlo in pittura. Il fondamento assente e quindi specificamente moderno consiste allora nello slittamento da una metonimia all'altra, da uno sguardo a un'immagine all'ulteriore sguardo e via dipingendo.

Gioia

Guarda quella linea d'orizzonte, anzi osserva il fatto che l'orizzonte non abbia linea né spazio né tempo e l'apeiron del mare si illimiti nell'apeiron del cielo. Quella gioia è pensiero, giacché, notò Wittgenstein, «Il pensiero è la proposizione munita di senso».

Hybris

Celebre frase di Weil: «La retta tracciata col gesso è ciò che si traccia col gesso pensando a una retta».

In alcuni suoi appunti in apparenza “antimoderni”, Guccione ci fa sospettare che la *hybris* del pittore “moderno” sia rinunciare alla linea, oppure credere d’aver tracciato l’*idea* della linea, pur avendo tracciato appunto solo *una* linea.

Immagine

Modernità senza fondamenti. Habermas più di altri ha tentato di individuare nella razionalità tale impossibile fondamento. Se si ha in mente la pittura (di cui non discute, beninteso), leggendo alcune sue frasi può perfino venire alla mente il sospetto che la pittura non possa mai essere “moderna”. La pittura ha sempre un fondamento: il qui visibile (che condivide con la fotografia), il qui invisibile (che le è proprio).

Una scorciatoia per una presunta modernità è allora l’abbandono dell’immagine, rimpiazzata alla bell’e meglio dal medium, dalla mentalizzazione ecc.

Favola significa.

Libertà

Ha guardato la produzione di molti suoi contemporanei, e ha distolto lo sguardo – quando quella produzione faceva a meno dell’immagine, ha distolto i pensieri. La libertà del suo essere artista è quella d’essere alle prese con l’immagine, il tempo/luogo, l’intuizione d’un nonnulla.

Mediterraneo

«Elle est retrouvée. / Quoi? L'Éternité. / C'est la mer mêlée / au soleil» – versi ricordati da Menna, che aggiunse:

tra i sedici e i venti anni, in una piccola città del Sud, non è più facile incontrare le Illuminations di Rimbaud che un dipinto di Cézanne?

L'accento autobiografico ci aiuta a comprendere un barlume del fascino di certe immagini, in cui ciascuno può forse ritrovare un frammento del proprio Mediterraneo invisibile.

Neutrale / Non neutrale

L'occhio del pittore dev'essere neutrale, ovvero deve porsi *oltre* la piccola sensazione dell'onda, giacché l'onda è il grande mare; oltre la miseria del carrubo riarso, poiché il carrubo è l'irrefrenabile vegetazione; oltre l'indomabile agitarsi degli sguardi, giacché il singolo uomo è anche l'intera umanità. Ma come, neutrale? Neutrale, se ogni onda è onda, ogni carrubo carrubo, ogni essere umano essere umano?

[In una raccolta di brevi note di Guccione si legge:

Nonostante tutto, nei luoghi dove la civiltà moderna (e di massa) si incontra, capita talvolta – come un possibile paradiso (ma da sempre e per sempre perduto) – di provare un sentimento di dolcezza: in proporzione, direi, del colore della pelle dei singoli che l'occhio percepisce e che il cuore rubrica sotto la voce di comunità umana].

Orizzonti

La molla dell'occhio desidera il suo limite. Il riflesso su un'automobile apre l'orizzonte d'un vedere giacché lo chiude, lo determina, ne traccia l'intercissione col suo non esserci, e giacché qualcuno fu lì, o almeno pensò d'esserci, mentre si trovava lì. (L'orizzonte è appunto un pensiero d'esserci).

Pittura

I. Ai pittori della sua generazione la pittura talvolta è apparsa una *Belle Noiseuse*, una «bella scontrosa» (secondo l'affascinante metafora di Serres). Beninteso, bisogna intendersi sulla nozione di “bella”. La “bella pittura” a cui per esempio voleva giungere il primo Guttuso non era solo-pittura, ma grumo esistenziale in cui ragionamento, emozione, sdegno e utopia potevano confondersi se non acquietarsi, dando ebbrezza e nausea: appunto il “mal di mare”, l'inarrestabile ripetersi e tornare della piccola sensazione delle onde che sta sullo sfondo della metafora di Serres.

II. Per il pittore la distanza essenziale è fra l'occhio che vede, percepisce e sente e l'oggetto esterno che permette e allo stesso tempo limita l'attività dell'occhio che vede, percepisce e sente. Beninteso, l'occhio di cui si parla ha ben poco a che fare con l'ottica o con la biologia. È l'Occhio della Pittura, la specifica e vertiginosa attività che può concretizzarsi soltanto nell'immagine pittorica. In altri termini, dire “occhio che vede, percepisce e sente” non è solo una locuzione metaforica o una licenza poetica.

Quando

«Nell'ora di Pan il giorno trattiene il respiro, il tempo si ferma – l'istante fuggevole si sposa con l'eternità», (scrive Habermas in riferimento a Nietzsche). Ma quand'è, l'ora di Pan? Alcuni suoi interni, alcuni suoi carrubi, alcune sue marine ci rispondono: qui, lì, ora, mai, sempre, dentro, fuori, negli occhi e nelle mani e nel sonno e nel risveglio.

Ritorni

Il ritorno in cui persistiamo è in fin dei conti l'abitare in un luogo infestato da spettri, che usualmente definiamo "cultura". Derrida ci ha insegnato a tematizzare questa infestazione di sopravvivenze, questa *hantologie* che, certo, ha un suo ambito specifico nel riproporsi delle immagini, visibili e invisibili. Non è citazionismo, dunque, nello sguardo di Guccione, il "ritorno" alla pittura sconvolta di Munch o a quella severa di Friedrich. È una dichiarazione identitaria: «questo sono Io» e «Io è un Altro».

Scicli

Beninteso, la Scicli richiamata nella locuzione "Gruppo di Scicli" non è la città che porta quel nome: è un luogo e un'occasione, è la suggestione d'un possibile modo di essere, vicino a noi eppure lontano anzi inattingibile. È letteralmente una delle «città invisibili» (luoghi del possibile) il cui provvisorio elenco pubblicò Calvino; ed è una delle «città del mondo» (luoghi di una fuga) di Vittorini.

Tenue

Nel poema di Lucrezio, l'aggettivo *tenuis*, tenue, ha un'importanza speciale. [...] tenui, in Lucrezio, sono innanzitutto i simulacri, le immagini, ma anche gli atomi; tenue è, sorprendentemente, anche la natura divina [...]. Tenue: non debole, ma sottile e impalpabile, come appunto è il simulacro, membrana lievissima, che tende incessantemente a staccarsi, quasi a esalare dalla superficie dei corpi per colpire i nostri sensi [...]. È solo se si comprende questo senso lucreziano dell'aggettivo "tenue" che si può anche intendere il modo in cui la pittura di Guccione riesce a risolvere i contrasti, prima di tutto quelli fra luce e ombra e fra linea e colore. Non di composizione propriamente si tratta, Guccione non opera una sintesi degli opposti, non ha nulla da conciliare né da riconciliare: egli lavora, piuttosto, sulla soglia in cui la luce si estenua in ombra (e viceversa) e la linea, tendendosi e assottigliandosi, si attenua e si fa colore – e viceversa.

Questa intuizione di Agamben ci parla d'una pittura in cui l'intensità vuole spingersi all'estremo limite, identificandosi paradossalmente col suo opposto: la quiete, il "non non". Infine (essendo appunto pittura) vuole approdare all'utopia irrealizzabile di Monet e pochi altri: identificarsi con l'atto del vedere, arrivando a esso dopo un lungo ed estenuato e tenue periplo di fattura manuale.

Urgenza

In alcune sue immagini si coglie il senso di un'urgenza irrefrenabile. Sappiamo che viceversa la conduzione della sua pittura è riflessiva, e per così dire intensiva. Quell'urgenza è allora il manifestarsi d'una sorta di segreto, ovvero la *durata* d'un che di fulmineo, o qualcosa come un tempo ritrovato.

Volti

Per Guccione «il volto dell'Altro» è sempre stato il visibile-invisibile del luogo, artificiale (stanze, ringhiere, riflessi sulla carrozzeria di automobili) o naturale (mare, anzi «il deserto del mare»).

Ogni tanto, come un'increspatura dell'invisibile, un volto umano. Come quello (o quelli) di Bacon.

Zoé / Bios

Senza dubbio di fronte ai suoi dipinti riconosciamo l'esito di una sapienza e d'un intento, ovvero di quanto (a partire da *Homo sacer*) siamo usi chiamare *bios*, “vita tipicamente umana”, “forma di vita”. Non c'è quel lasciar-accadere con cui spesso ha civettato l'arte contemporanea. Tuttavia, ecco, quelle ringhiere e quelle automobili e quegli alberi e quegli orizzonti talora risvegliano la consapevolezza creaturale, il dover fare pur sempre i conti con *zoé*, la *nostra* “nuda vita”.

