

Dal nome al corpo profondo

Intervista con il pittore Gianni Madella

Inizio con una domanda marginale che però potrebbe essere importante: vorrei chiederti perché nelle tue tele compare talora una traccia di confine, una sorta di contornamento, quasi una cornice. Che significato assegni a un simile procedimento di montaggio? perché insomma il simulacro di una cornice, anzi una traccia di simulacro?

Da Giotto in poi la cornice, che è l'inizio del di qua, del mondo, detta i quattro confini in cui è delimitato lo spazio, anzi lo schermo che come un vetro lascia trasparire ciò che sta al di là... Dentro, dietro lo schermo trasparente, tutto sembra fermo; le cose di là paiono non avere tempo. Ti confesso che mi è difficile spiegare questa distanza. Se a noi fosse possibile aggirare lo schermo ci troveremmo, almeno per un attimo, proprio dove lo schermo poggia sul proprio filo, si mo-

stra per così dire di coltello. Apparirebbe allora uno spettacolo mai visto, con due orizzonti inconciliabili: il dentro e il fuori. Né di qua né di là, i nostri corpi vivrebbero in nessun luogo. Questo punto di « vista » è un punto cieco, è la sede insussistente di una potenza che ha nulla da rivelare.

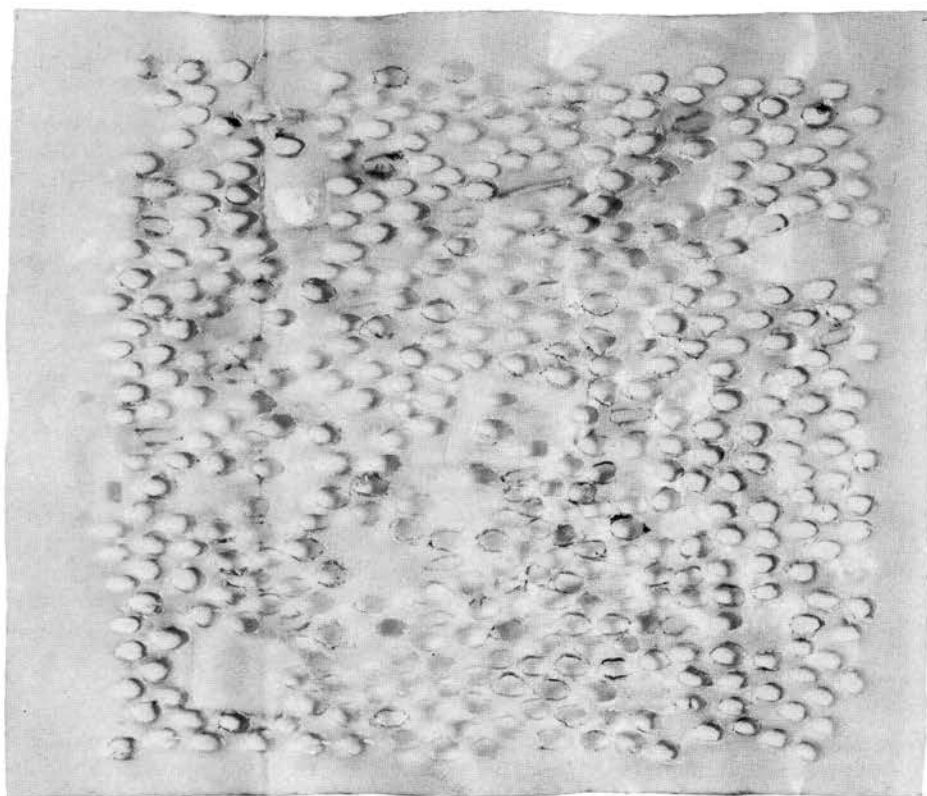
Vorrei con questo dirti che per me il dipinto è un doppio dotato di uno schermo che mette a contatto il « dentro » e il « fuori », ma di questi è anche la linea di separazione, il confine invalicabile. A volte mi chiedo se questo teatro di immagini — o di sostituti di immagini — che è il dipinto, non abbia a che fare in qualche modo con la « fase dello specchio » teorizzata da Lacan. Che la pittura trovi la sua ragione fondamentale in quella prima identificazione con la figura del bambino nello specchio, nella conquista cioè di un'immagine, l'« imma-

gine del corpo »? Lo schermo del quadro, come quello dello specchio, non ci separa in modo strutturale dall'immagine? o questo potere non gli viene forse dall'averne un limite, un bordo che mantiene fuori il corpo?

Con ciò hai risposto a chi ti domandasse: perché questi mutamenti nelle tue tele più recenti? perché questi quadri profondi? perché questi velari che attirano e chiudono lo sguardo? Ricordo le opere del '73, così notturne, dominate spesso da simboli lunari o maschere gravi come palpebre abbassate. In quei segni del tutto astratti ricordo di avere metaforicamente visto una sorta di virgola tra il visibile e l'invisibile con un invito alla riflessione profonda. Voglio dire che allora come oggi questo excursus tra il visibile e l'invisibile riesce perfettamente a ben disporre colui che guarda a una visione prolungata della tela e insieme a un'auscultazione del desiderio montante di vedere, penetrare e attraversare il quadro. Con questi oggetti di pittura affronti il tema del desiderio e del suo superamento?

Sì, i pittori oggi subiscono ancora le trappole del desiderio; il desiderio è sempre desiderio di un oggetto, non può fare a meno di sostituirsi; esso è identificabile con le immagini, con gli elementi speculari. L'epoca storica del desiderio è stata il surrealismo, però tutte le « scuole » hanno subito le sue trappole. Così ancor oggi i pittori non sanno rinunciare al testimone, all'oggetto che li identifichi, al « rumore del mondo », al suo plauso che alimenta senza fine il desiderio, senza accorgersi che esso aliena la forza, preclude il passo ulteriore. Non è facile... Spesso ci si trova in un vicolo cieco. Ma ciò che conta soprattutto è cercare d'andare oltre, bisogna sforzarsi di sostituire il desiderio con qualcos'altro, vedere che dopo il desiderio c'è una pulsione più violenta. Come chiamarla?

I francesi dicono godimento. In un suo saggio Julia Kristeva lo definisce così: « Il godimento è la traversata della rappresentazione e del desiderio che emerge nella notte pulsionale ». Nozione difficile, senza dubbio, ma non è per questo che i pittori d'oggi se ne stanno nelle acque tranquille della cultura del desiderio. Al



L'opera sopra riprodotta fa parte dei lavori più recenti di Gianni Madella. Si tratta di una lastra di politene lavorata a caldo (cm. 180x155). Courtesy Galleria Morone, Milano.

di là di una impossibile sintesi tra godimento e desiderio, credo che ora sia tempo di rispondere alla domanda: « Nome o corpo, qual è il più caro? ».

È questo un nodo ideologicamente cruciale, mi pare. Altri razionalizzano la distinzione della superficie bidimensionale dal fondo illusionistico, oppure dell'oggetto dalla superficie, e più di recente della « pittura » dal « quadro », sul piano linguistico. Tu dialettizzi invece il corpo, ma come?

Se permetti rispondo con un esempio. Burri negli anni '50 trova un corpo dissociato, frantumato, piagato (dalla guerra?), a pezzi insomma e lo ricuce, lo restaura restituendogli una superficie; Fontana al contrario si pone davanti ad una superficie pulita, compatta, pelle tesa su di un corpo e la buca, la taglia. Mentre Burri va dal corpo al nome, Fontana fa il percorso inverso. Il primo, nonostante le apparenze, fa un'esperienza riformistica, il secondo una operazione materialistica.

Dovessi riassumere in una frase un'altra faccia della questione, direi che la « leggerezza », la mano guantata del piacere, del soddisfacimento, dell'autoerotismo di un organo, sta lasciando il posto alla precarietà; insomma, dietro il taglio materialistico di Fontana (come il colpo di martello sul vetro di Duchamp), attraverso il suo taglio è ora possibile vedere il corpo profondo, la sinopia degli organi frantumati, il « testo » fatto a pezzi. E in una lingua che Sollers, riferendosi ad Artaud, definisce antipsichica, anti-occulata, antispecchio, irriflessa...

Quel che dici è molto interessante. La tua analisi strutturale collega l'intero percorso dalla mano alla sinopia, mentre si tende spesso a giudicare solo la disposizione degli elementi linguistici, si è solo storici.

Non si è materialisti tutto a un tratto, e non basta l'astuzia... Il taglio vagina di Fontana non sapeva che avrebbe permesso di ri-scoprire la sinopia, e tuttavia eccoci ora a tentare di scendere nelle profondità al fine di scoprire che « il corpo umano ha abbastanza soli, pianeti, fiumi, vulcani e mari e maree, senza ancora andare a cercare quelli della cosiddetta esteriore natura ». Attraversare il modello e lo spolvero, ossia la rappresentazione padrona e il suo lacché, per raggiungere la sinopia è certamente il momento cruciale. La strada è difficile, disseminata com'è di tracce fasulle; cinquant'anni di cultura del desiderio vi hanno lavorato con astuzia organizzando trabocchetti di ogni genere. Per esempio nei miei lavori, pur nella suggestione di una pagina di Foucault, il velo è rimasto uno schermo che avvolge invece di barrare il simbolico; ho marcato il fatto che lascia vedere il corpo a « chi sta a guardare da lontano » senza curarmi del ruolo pro-

Schema di lettura della Pietà Rondanini

Zona del modello

(Idealismo)

dal bacino giù giù fino ai piedi del Cristo superficie levigata

È dove si afferma l'estetico, l'esteticamente valido (ciò che è provvisto di gusto). È il punto più alto della gerarchia, il Logos. Di esso viene a fare parte tutto ciò che è rappresentabile, nominabile, digeribile attraverso la bocca che modula il gusto positivo, e attraverso l'ano che modella il negativo, ossia ciò che è stato digerito, parlato, nominato (anche se a volte è della bocca rigettare il negativo).

Modulare: lo si fa con dei segni su una superficie (reale o supposta) dove gli effetti trovano il massimo splendore.

Modellare: significa sprofondare via via piccole parti di superficie; disordinare, incresparsi le zone superficiali della forma.

Le leggere scalfiture o i deboli colpi riformisti possono far retrocedere il modello fino al negativo (lo spolvero), mai fino al punto da metterne in pericolo l'unità, fargli mettere piede nell'eterogeneo. Anzi, un habitus riformista che arresta tutte le associazioni che il pensiero fa, lo assicura dello sviluppo della sua personalità (adattamento).

Teme i colpi di martello più dei tagli — che tagliano solo le superfici; ciò è facile da capire: il frammento del colpo di martello ha abbastanza forza plastica, movimento fisico e psichico da giustificare l'assenza del soggetto unario.

Zona dello spolvero (Riformismo)

la parte superiore del Cristo e della Madonna

zona del cosiddetto « non finito »

Spolvero: è subito sotto la pelle sublime del modello. Resta legato alla forma imperativa pur essendo di questa la parte bassa. La sua presenza è di protezione, dato che guarda le spalle al modello. È un esercizio che svolge bene se il modello è intaccato raramente nella sua unità.

Il pericolo mortale è infatti che l'Uno diventi plurale!

Nel mondo della pittura rappresenta la parte che hanno nella società: i funzionari, i preti, i legislatori, gli organizzatori del senso comune, ecc.

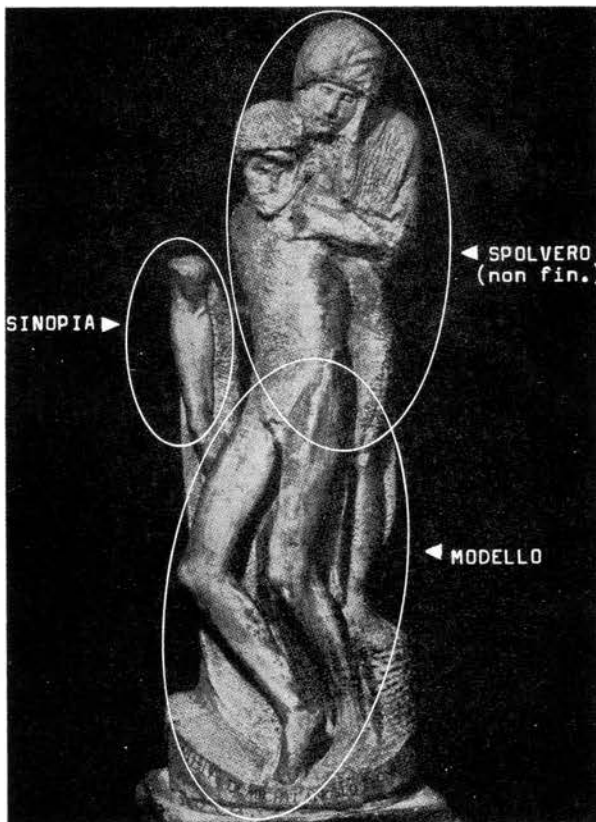
I giochi inventati sono molti e di solito passano attraverso formule quali: bene/male, buono/cattivo, giusto/sbagliato, ecc.

Compito principale dello spolvero è selezionare ciò che proviene dal basso distinguendo le parti sovversive (eterogenee) da quelle disposte al riformismo (e perciò più omogenee). Dopo un rigetto violento delle parti che non intendono omogeneizzarsi, lo spolvero (come il progetto, il disegno preparatorio) risale alla superficie per finire a fare parte della volontà unaria del modello. Così, con l'aiuto di simili funzionari, la « autorità del re » ha il sopravvento sul pensiero folle: il mantenimento della forma unaria porta all'esclusione violenta di quello che si può chiamare il terzo mondo della pittura: la sinopia.

Zona della sinopia (Materialismo)

Sinopia: è il corpo-frammento escluso, scisso in profondità o, se si preferisce, l'eterogeneo. Qui lo sguardo è destinato a raccogliere il non-senso, a buttarsi in un divenire senza centro. E questo mentre tutto un susseguirsi di senso, di rapidi sbatimenti, di orgasmi a zig zag non riesce a liberare il corpo paranoide dal frammento dis-gustoso.

Il Logos (il modello) conosce il rigetto (lo spolvero), lo gestisce, lo colloca in negativo nel suo sistema. Il godimento invece non è sistematizzabile, non si lascia né parlare né amministrare dal Logos, « dato che esso si colloca sul confine, sul bordo delle due regioni della dialettica ». (G. Madella)



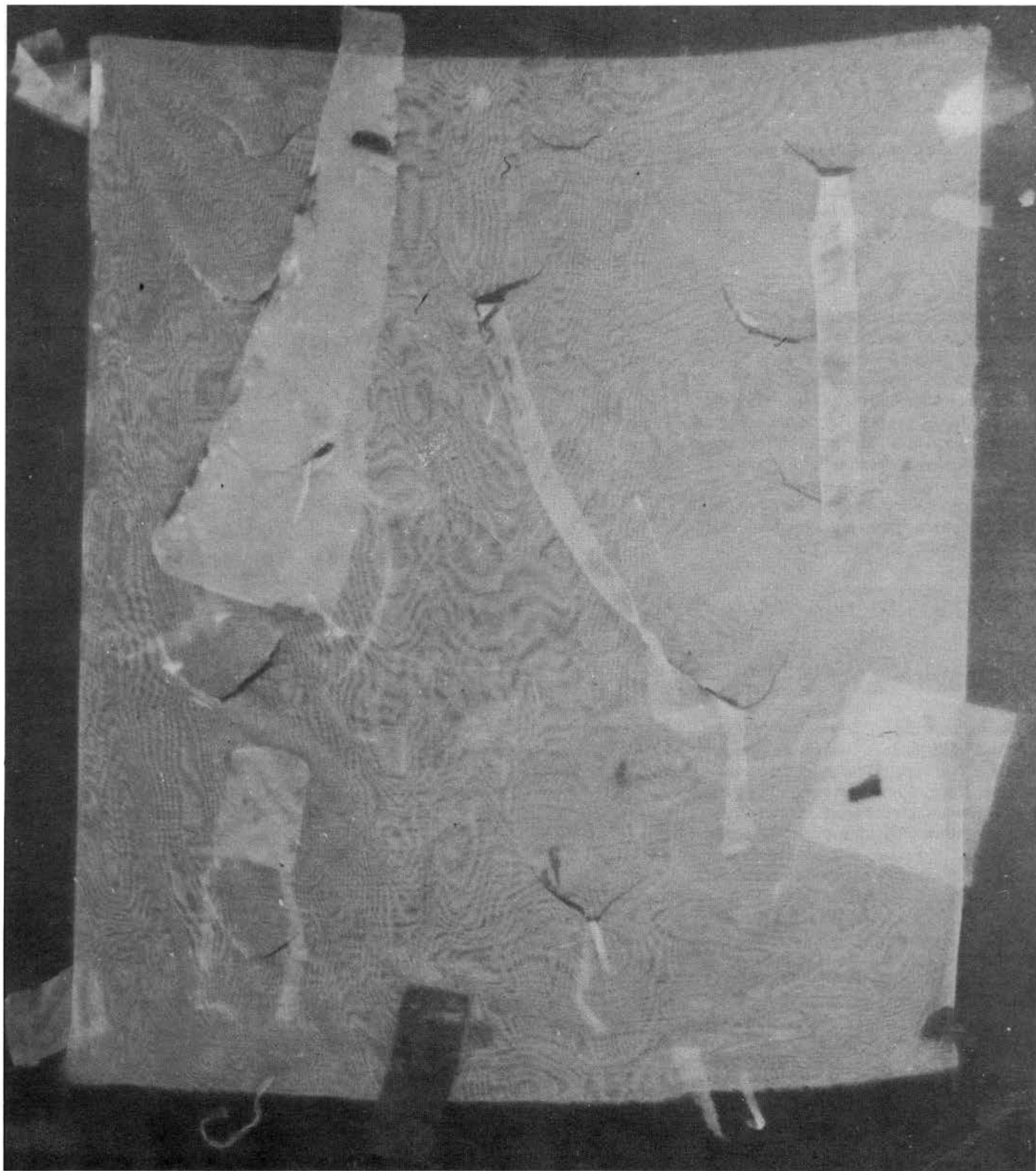
tettore « verso chi se ne ricopre », ruolo che sta ad indicare che la trappola del desiderio ha funzionato ancora.

Se lo schermo resta il luogo pittorico delle contraddizioni, si pone dunque e sempre la questione: come superarlo senza eliminarlo?

Questo è un punto che mi lascia perplesso. Per andare a spanne: l'idealismo (il modello) sembra iniziare col successo della forma; il riformismo col ritenere momentaneo, per questioni di superficie,

l'insuccesso di una forma; il materialismo invece sembra rivendicare un corpo nuovo che non può non iscriversi « in un balzo radicale attraverso il simbolico, il cui accesso è la sofferenza »... del corpo causata dal rigetto che è il solo che nella sua aggressività assicura il godimento. Si tratta come tu ben sai di una sofferenza « realmente » patita dal dipinto e non raccontata... Non sono chiaro? Allora ti chiedo di aggiungere qui di seguito la lettura della Pietà Rondanini che ti ho mostrato tempo fa. Ne avrei

piacere oltre tutto perché ritengo quest'opera di Michelangelo una palestra unica per addestrarsi a questo tipo di lettura. Per me, io vi ho rilevato luoghi, come dire?, multipli: vi si mimano apertamente, cioè in modo accessibile, i tre aspetti fondamentali: qui il modello e lo spolvero, là frammentata, esplosa, la sinopia. Tutto vi è nudo (al di là o al di sotto della nudità rappresentata), senza difese; le contraddizioni vi si scontrano con grande forza, con sconcertante « libertà libidica ». □



Gianni Madella, Sinopia, 1976, veli (cm. 180x200). L'analisi strutturale che l'artista realizza nell'opera riprodotta, tende a collegare il

percorso dalla mano alla sinopia, superando in tal modo ogni giudizio che si basi esclusivamente su elementi di natura storico-linguistica.