

Riccardo Scognamiglio

Tracce: dall'anatomia dell'istante all'estetica filmica.

L'operare creativo è ciò che "non cessa".

Per lo Psicologo dell'Arte il vantaggio nel seguire un artista in vita, non è, come forse molti pensano, quello di correlare l'evoluzione dello stile con le varie vicissitudini della sua esistenza privata. Lo Psicologo dell'Arte non è infatti necessariamente un biografo e tanto meno un patografo, come usava nella prima metà del secolo. Quello che conta oggi, nella moderna ricerca in Psicologia dell'Arte, sono i processi mentali, lo stile come organizzazione mentale. Studiare un artista vivente significa avere un'osservazione diretta dell'evoluzione di questi processi; significa avere a disposizione un laboratorio delle reazioni mentali che si esprimono nelle forme dell'Arte.

L'approccio non è dunque quello della critica d'Arte; non si tratta di dare giudizi di valore sull'opera, quanto di valutare che una determinata processualità di organizzazione formale della materia è un'Opera: anzitutto un'opera del pensiero creativo.

In Psicologia dell'Arte, dunque, l'Opera è fondamentalmente **"l'operare creativo"** come processo logico che non **cessa**, che si configura come "incessante", come **Durcharbeitung**, per dirla con Freud, o **"perlaborazione"** dell'inconscio. Si tratta di un "iper" lavoro, in quanto spinta interiore, pressione dall'interno a mettere in forma la materia pura, la "Ile" in senso metafisico. La forma artistica nasce così da un incontro fra fantasmi privati che non interessano a nessuno nella prospettiva estetica, ma che, quando danno origine a una **perlaborazione creativa** costruiscono le direttive della **"Poetica"** dell'artista. La Poetica è la dimensione normativa di diretta derivazione della **Durcharbeitung** inconscia, con la quale l'artista è in grado di piegare la materia bruta alla logica della forma.

A volte la materia deflagra, non lasciandosi comprimere nella forma impostale dall'artista e questo produce chimismi paradossali: la materia esubera dalla geometria dell'opera e produce dei resti, dei precipitati. La reazione fra componenti psichiche e materiali è così violenta da non risultare controllabile dalla Gestalt creativa e segna i punti critici della produzione artistica. Da qui, i resti possono essere più o meno fecondi: generare un'involuzione o un'evoluzione dell'Opera.

In molti casi l'artista abbandona il percorso, ma i residui **"ideo-materici"**, per connotarli sui due piani, quello formale - e si intenderà che il piano formale è il piano propriamente mentale del processo - e quello materico, spesso non lo abbandonano e producono perlaborazione ulteriore.

La materia, quando si enuclea in un alveo formale, raramente si lascia precipitare nel cestino dei rifiuti. Il nucleo ideomaterico insiste, si riproduce, s'infiltra dai margini della nuova linea creativa o nel prosieguo della vecchia e cerca un posto, prima subliminalmente, al di sotto del livello di verificabilità percettiva cosciente; poi, però, piano piano, riemerge come metafora ossessiva nella produzione dell'artista e diventa un indice fondamentale del rapporto con l'inconscio. Non importa che l'artista ne sia più o

meno consapevole. L'indice del rapporto con l'inconscio è dato dalla marca di ricorrenza compulsiva. È attraverso questa marca che possiamo valutare l'Opera come processo psichico. L'Opera come processo è la perlaborazione in relazione a questi precipitati, a questi residui che coagulano per via associativa, spesso nella maniera più scarsa e radicale possibile ciò che è per l'artista il punto estremo del rapporto fra l'esistenza propria, la propria storia soggettiva e l'enigma universale dell'esistenza. È qui che l'artista sceglie di rappresentare per gli altri questo limite sfruttando forme che siano oracolari, catartiche, produttrici di senso per la collettività. In questo l'artista è nei secoli stato accostato, in tutte le culture, al sacro, alla religione, in quanto era in grado di attingere a forme universali per rappresentare il particolare di ciascuno, a partire dal proprio. Il particolare proprio è quel residuo ricorrente che diventa "stilema", marca di quell'artista.

Il compito dello Psicologo è dunque quello di certificare il processo, di convalidare la "con-formazione", ossia il sinergismo fra materia e stile che dà origine alla nuova forma.

L'Opera Eutopica.

Questo processo ha una scansione temporale dell'ordine dell'**atto** e questo atto ha una connotazione che ripetutamente ho definito **"eutopica"**. "Eu-topos" ha almeno due valenze: non è soltanto la meta ideale e irraggiungibile cui fa pensare il significante "utopia". **Eutopos** è anche il luogo del "buon incontro", che connota il sinergismo da cui scaturisce l'atto creativo.

Ma anche il concetto di "utopia" ha una valenza significativa di rinvio, di rimando e di attesa. Sembra in contraddizione con il concetto appena esposto di **"atto"**, mentre, al contrario, questa apparente contraddizione replica quella della dialettica fra materia e forma. Il "luogo del buon incontro", l'**Eutopos**, è collocabile nella tensione fra l'ideale e l'atto, fra la puntualizzazione dell'istante e l'infinito della retta geometrica. Ma anche il punto geometrico gode della natura dell'infinito matematico: si colloca nel "non-luogo": è "a-topico". E tuttavia la sua "atopia" cessa in un istante nel momento in cui il punto definisce ad esempio l'origine di una semiretta. Si può cominciare a capire in che senso utilizzo il concetto di Eutopos in rapporto all'atopia del punto.

L'atto creativo è puntuale e al contempo si situa in una serie di cui non tutti i punti sono sempre percepibili. Quando parlo di un tempo dell'attesa, di un rinvio incessante, parlo al contempo di due potenzialità dell'opera: la prima è quella dell'**istante** che appare come un tutto dell'opera, compiuto in se stesso; il secondo è quello del rimando dell'opera all'infinito del senso.

Mi spiegherò meglio: l'opera è eutopica nella misura in cui riesce a non ridursi a un significato, ma continua a produrre senso. L'Utopia è dunque, in questa accezione, un'infinitizzazione del senso; è uno spostamento all'infinito dell'orizzonte del senso che non si richiude su un significato. È ciò che in Semiotica si definirebbe come **"polivocità del segno"**. Il segno è polivoco, dalle molte voci, dai molti effetti interpretativi. È questa polivocità che, amplificata nel segno artistico, fa dell'opera sempre un equivoco interpretativo.

Quando guardiamo un'opera riuscita godiamo infatti di questo continuo vagare nel

labirinto del senso. Attraverso la polivocità dei segni cominciamo a trovare nessi e correlazioni non del tutto esplicabili che si intrecciano con la trama fantasmatica inconscia del fruitore. L'opera in pratica ci mette al lavoro: stimola la nostra **Durcharbeitung** a produrre risposte inconscie, a cercare le forme di accesso più propizie a parassitare un godimento dall'opera.

L'**opera eutopica** è dunque l'opera che si lascia "ri-creare" dallo spettatore, che si lascia penetrare nel suo dinamismo polisemico, che apre nuovi spazi di sapere fra l'inconscio e la coscienza: si tratta di varchi labirintici, irti, tortuosi ovvero pacificanti. E in tutta questa mappa non si può fare a meno di leggersi tutta la dimensione del corpo catturato dal significante artistico. È infatti il corpo che gode, che rimemora schemi ideomotori che rivelano i giochi di forza che l'artista stesso ha sperimentato nella lotta fra materia e forma.

L'**opera eutopica** è dunque l'opera che si lascia impossessare dallo spettatore, il quale diventa nuovamente l'agente dell'atto creativo. L'opera eutopica è, di conseguenza, l'opera da cui l'artista si è permesso una maggior separazione sul piano personale, dalle proprie connotazioni esistenziali, dalle cicatrici psichiche, per concederle uno spazio di vita propria. È l'opera che "si lascia guardare". Quando non si realizza questa separazione, l'opera è come censurata: c'è un troppo pieno che satura lo spazio segnico polivoco. È un'opera troppo connotata e dunque lo sguardo non rimane catturato nel labirinto avventuroso dei segni; oppure, viceversa, non riesce a pacificarsi.

Matrici.

L'attento lettore che mi ha seguito fin qui avrà ben colto come tutta questa costruzione teorica si fondi sull'opera di **Plevano**. In essa troviamo i punti critici con gli elementi residuali che precipitano, per poi riaffiorare inesorabilmente come stilemi. Ma soprattutto in essa troviamo la **Durcharbeitung** artistica che si esprime in un incessante produzione compulsiva, di cui occorre valutare i precipitati propriamente eutopici che fanno l'**Opera** a lettere maiuscole.

Cominciamo con l'osservare che lo stilema di **Plevano**, la sua metafora ossessiva, si segna negli indici geometrici archetipi di "quadrato, cerchio, triangolo". Questo è molto affascinante, non solo nella sua evidenza segnica, ma soprattutto laddove non è per nulla evidente. È proprio lì dove si insinua in modo subliminale, che ne valutiamo la natura di "resto", di "precipitato" della dialettica materia-forma, di cui abbiamo parlato più sopra. Un esempio folgorante è, come già ho suggerito nel passato catalogo, **La casa natia** dove la matrice appare già forzatamente, nell'architettura del portone della casa. È, poiché dall'Opera Prima ricorre in tutta la produzione, l'osservatore attento potrebbe esercitarsi a cogliere la ricorrenza della matrice nella sua forma non sempre euclidea, ma topologica: superfici quadrangolari, circolari e triangolari appaiono più o meno deformate, ovunque.

Di che metafora dunque si tratta? Per **Plevano** la questione fantasmatica è quella dell'**ordine del mondo**. Forse è una necessità psichica propria a ogni uomo e l'artista se ne fa carico.

Plevano se ne fa carico andando a recuperare le geometrie euclidee che misurano normativamente il mondo. Cosa significa "normativamente"? Ne abbiamo già parlato più

sopra. Significa tentare di dare una regola alla materia per ordinare il caos.

La materia di **Plevano** è sempre caotica. Non ci si lasci incantare da certe forme apolinee che qua e là affiorano anche nei cataloghi precedenti. A titolo di seduzione esse si pongono di tanto in tanto a farci credere che qualcosa del tempo si è fermato magicamente e misteriosamente. Ma se si osserva con più attenzione e soprattutto quest'ultimo catalogo, ci si accorgerà di come la dimensione caotica sia sempre lì, dietro l'angolo a premere, a creare tensione nell'opera, a mettere al lavoro, a catturare lo sguardo in un dinamismo irrequieto e senza sosta.

Catturare lo sguardo significa catturare il corpo. C'è qualcosa del significante che ha così da vicino a che fare col corpo, proprio nella sua dimensione di materiale plastico: pezzi di forme, tensioni e dinamismi cromatici che orientano la materia, le danno un effetto gravitazionale che fra pesantezza e gravità genera vortici di energia.

La staticità apparente si ha soprattutto nella microscopia, quando il particolare si ingrandisce e s'impone e improvvisamente il vuoto entra nel quadro e con esso un silenzio apparente. Si vedano ad esempio alcune fra le prime **Costa Paradiso**. Solo le prime, perché in questo catalogo emerge la vera natura appassionata e dionisiaca delle rocce, veri e propri labirinti del senso, che perlustrano il mistero ctonio della materia del mondo.

E poi lo ritroviamo qua e là, ad esempio in **Dialoghi fra il pieno e il vuoto o Il silenzio è d'oro**. Quest'opera a pag. 50 del catalogo, introduce ironicamente il tema del silenzio articolandolo allo spazio vuoto. Ma quale gioco di equilibri delicatissimi, che preludono a un frastuono sempre imminente, qualora il meccanismo si spezzasse! Allora potrebbe dirompere, ad esempio, il cromatismo intricato di **Gioia di vivere**, quale sua logica conseguenza.

È che dire delle ultime opere della stessa serie sul silenzio, oscillanti fra il **Magma primordiale** e **Il tempo ritrovato**, le due polarità fra la caoticità materica e l'ordine degli armonici figurati?

Se soltanto si fa un passo più in là, cadendo con lo sguardo nell'opera di poco precedente o successiva si riscopre la stessa matrice formale all'interno di un contesto immediatamente più ampio e articolato, dove il vuoto sparisce a favore del pieno che satura lo spazio, mostrando le relazioni formali come parti di un processo a catena, di un meccanismo metafisico.

Ne ritroviamo l'esempio nei numerosi **Flusso e riflusso** o di **Punto di contatto**, nei politici **Luci ed Ombre**, **Energie contrapposte**; o nelle autoscopie umane, di cui in questo catalogo c'è solo qualche esempio e senz'altro negli esercizi sul tempo. Negli esercizi sul tempo si ha la gamma armonica del rapporto fra pieno e vuoto, all'insegna del dinamismo oscillatorio pendolare, piuttosto che della serialità dell'inconscio. Ci torneremo fra breve.

Si noterà che alle tre forme della geometria del mondo se ne aggiunge inequivocabilmente un'altra che ha una valenza propriamente metafisica e rientra in una geometria cosmica: l'**Ouroboros**: l'uovo primordiale.

Questo archetipo che si pone al centro di quasi tutti i lavori, bene incarna l'idea di creazione come rapporto fra caos e ordine che, nella geometria stessa dell'uovo coniuga l'idea del dinamismo dirompente e quindi caotico, con la perfezione pseudo-sferica della sua conformazione. La **Gestalt** dell'**Ouroboros** è quella di un equilibrio sempre precario, oscillante, come splendidamente realizza **Il pendolo** che unisce al simbolo del-

l'ovale (ma non si trascurino la presenza del triangolo e delle forme quadrangolari) il concetto di "fase" pendolare, come sinonimo non solo di movimento, ma di legge, di simmetria universale. L'interesse per quest'ultima opera è, per il nostro discorso, una sintesi sublimata di un percorso di geometrie che in Plevano si articolano sempre intorno a un **centro impossibile**, come si può ben comprendere dall'analisi dei due precedenti cataloghi e che qui illustra perfettamente anche la tensione temporale che l'artista cerca di piegare a geometria.

L'uovo si ha sia nelle forme esplicite (**Uovo con sorpresa**) che in tutte le sue variazioni sferiformi: **Occhio cosmico**, **Fine del viaggio**, **Eclisse degli eventi**, **La vita continua**, **Forza interiore**, **Inizio e Fine** e poi tutta la serie di **Tensione**. L'uovo si schiude, si fa sfera d'energia che trattiene a stento la sua forza, oppure si allunga fallacemente divenendo ora contenitore, ora contenuto d'energia vitale.

Anatomia del Tempo.

In **Tempo lento** troviamo una splendida metafora della sospensione del tempo e del silenzio che contorna l'atto vitale della penetrazione della materia. Quindi anche qui, da una parte abbiamo tutto il rallentamento, l'azzerarsi del movimento, con una pulizia quasi chirurgica degli spazi figurati, ma al contempo il rinvio a un'energia di rottura, dirompente, fallica, che da lì a poco attiverà il chimismo vitale.

Il tema del tempo accanto a quello di una geometria in tensione con la dimensione caotica dell'esistenza (che emerge peraltro di continuo anche in titoli che alludono alla quotidianità e alla cronaca) produce, senza dubbio, la marca stilistica più efficace per definire l'operare di **Plevano**.

Ho il piacere di arrogare a me stesso la felicità del titolo di questo catalogo, che bene riassume questa embricazione poetica. Esso infatti nacque da una mia interpretazione di una sua opera che scelsi come rappresentativa per la creazione di una rivista di Psicoanalisi. Quest'opera che ha dato poi origine a una serie mi sembrava ben esemplificare un paradigma logico caro alla Psicoanalisi: il paradigma delle tracce della memoria.

L'inconscio - dice Freud - funziona sulla base di tracce depositate nella memoria, di impronte indelebili, ma che ritornano di continuo associandosi ad altre tracce, ad elementi residuali della vita quotidiana, in sé insignificanti, ma che acquistano una nuova dimensione di senso proprio nel modo in cui si aggregano fra loro.

La scelta di quest'opera fu illuminante anche rispetto alla produzione artistica di Plevano, poiché metteva in evidenza anche a posteriori come **Plevano** fosse un **poeta del tempo e della memoria**, un **poeta dell'inconscio**.

L'inconscio, infatti, a dispetto di quanti se lo immaginano fatto di storie e di trame, è in realtà connotabile più in termini di precipitati significanti che non di deposito di significati. Il significato è un dato già carico di senso; il significante è invece una potenza di senso: in sé non ha alcun senso, ma è sufficiente metterne due assieme perché un nuovo senso affiori dal non senso.

L'inconscio parla dunque per serie contrapposte di significanti: in una serie che ha un senso logico per la coscienza, se ne insinua un'altra apparentemente senza senso. A volte è sufficiente un significante isolato e insensato che si lega alla prima serie per

sconvolgerne l'orientamento semantico. È il caso ovviamente del **lapsus** e del **sogno**, le produzioni per eccellenza dell'inconscio. Ora, ciò che **Plevano** ci rappresenta è il farsi e il disfarsi del senso: è il lavoro magmatico dell'inconscio come precipitato di significanti che si organizza in serie; oppure si disfa, si decompone, decompone la serie significante, per ridursi nuovamente a **precipitato materico**. Ne abbiamo un esempio nei due lavori sul tema Istinto e ragione, ma ritroviamo questo dinamismo in quasi tutte le opere, a partire ovviamente da quelle esplicitamente dedicate al tempo, fra cui bisogna ovviamente comprendere **Incertezza e precarietà**, **Eclisse degli eventi**, **La vita continua**, **Flusso e riflusso**.

La prospettiva cinematografica.

Vi sono artisti fondamentalmente **limatori** e artisti **produttori**. I primi producono con parsimonia e continuano a lavorare di lima per perfezionare la loro opera, per ridurla all'osso. L'osso è ovviamente il sentimento eutopico, cioè l'impressione di aver toccato il giusto punto di espressività, il giusto spessore di polisemia.

Plevano si colloca decisamente fra i secondi, i prolifici. Non è un paziente cesellatore; non ama usare il cancellino, né smussare gli angoli dei suoi lavori. Ogni volta perfeziona il tiro ricominciando da capo. Ogni opera cancella la precedente, riscrivendola. Plevano ha bisogno di lasciarsi andare a una sorta di **automatismo compulsivo ispirato**. La sua mano è irrefrenabile e produce serie infinite di **"prove"**: **"prove d'auto-re"**, naturalmente. A volte le prove sono tutte identiche, salvo un particolare nuovo che gli si impone e fa serie; a volte tutte diverse. Improvvisamente può emergere una matrice creduta abbandonata, come il geometrismo rigoroso di **Regate veliche**, mentre in realtà le forme matriciali non l'hanno mai abbandonato e ciò che ritorna come una "traccia" appunto dal rimosso, è solo una nostalgia di rigore normativo.

Sembrerà un paradosso, ma in realtà potremmo ben dire che **Plevano** non si ripete. Ogni volta la matrice riappare in un dirompente gesto ricreativo. E tuttavia, al contempo non fa che dipingere la stessa opera. L'atto del cesellatore si dispiega su più tele anziché su una soltanto. Ritorna così anche a questo livello di problema, una tematica del tempo che orienta la poetica dell'autore.

Si tratta però di concepirla non all'interno di una prospettiva statica, ma **cinematica**. È un'anatomia del movimento: l'infinitizzazione dell'**istante** che si definisce fotogramma per fotogramma.

Ne emerge una **prospettiva filmica** dell'Opera nel suo insieme. Se la singola opera può aprire ai mille labirinti del senso in una lettura intensionale, la dimensione estensionale, filmica, ne fa un'Opera in movimento continuo.

Propongo quindi un nuovo taglio di lettura dell'Opera di Plevano: la lettura filmica, fotogramma per fotogramma di tutta l'Opera. È possibile ritagliare sequenze filmiche su tematiche specifiche o su ricorrenze segniche. Assisteremo dunque al movimento continuo del dischiudersi e del richiudersi dell'**Ouroboros**; al dispiegarsi dei **Flussi** e dei **Riflussi**, al movimento intrinseco e magmatico della materia delle **Rocce**, al farsi e disfarsi del tempo in serie significanti che descrivono eventi. Assisteremo da vicino alla **Durcharbeitung**, alla perlaborazione infinita dell'inconscio in atto e ai misteri della **Nascita** e della **Vita**. Affideremo all'occhio la sintesi percettiva finale.

Plevano d'altra parte, nella misura in cui non può cancellare un'opera, fa di questo una necessità poetica, mentre le sue sequenze inaugurano una nuova estetica: quella della **pittura filmica o cinematografica**.

Quando inizio e fine coincidono.

L'atto creativo risponde a una categoria della logica modale: quella del **"necessario"**, dal latino "ne-cesse". Non cessa di far che? Non cessa di scriversi, di segnarsi, di rappresentarsi. Il che apre un paradosso: se continua a "non cessare", c'è da chiedersi se non lo fa proprio perché ciò che vuole segnarsi non cessa di non farlo. Se si decidesse a scriversi una volta per tutte, cesserebbe. E invece non cessa, perché in fondo continua a non scriversi. Ma che cosa? Ciò che sta dietro l'**Ouroboros**, e dietro ogni altra forma di matrice stilistica. Ciò che porta con sé necessità, a volte urge persino di rappresentarsi, ma poiché non si può rappresentare fino in fondo - **mistero della vita** -, si rappresenta di continuo, facendo precipitare nel contingente delle forme che ogni volta sono il massimo della rappresentazione possibile.

Ciò che soddisfa il nostro godimento estetico è questo presentarsi e sottrarsi che, nella visione filmica, produce l'illusione di una storia giocata nel movimento, che non potrà che rimanere senza fine. La parola **"fine"** può ben essere contingentemente quell'**Albero della vita** che giunge a scarnificare il segno, ponendosi come ossatura, fra quadrati, cerchi e triangoli non più euclidei, ma deformati topologicamente e l'**Ouroboros** invaginato nelle spirali della struttura.

Qui la plasticità dell'opera, fra i vuoti del campo e i pieni dell'oggetto rimanda non più alla pittura, bensì alla scultura, alla scarnificazione del segno, ridotto nuovamente a materia consolidata. Sì, ma dai lineamenti comunque sottili e fragili, come quelli di una creatura che **muore** o che **nasce**.

È solo l'inizio di un nuovo ciclo e ci potremmo ben apporre la didascalia: **"Continua..."**.

Riccardo Scognamiglio
Università degli Studi di Bologna
Dipartimento delle Arti Visive - Cattedra di Psicologia dell'Arte