

Ci sono ancora quelli che guardano il tempo, e si perdono in quello che guardano? perdendosi dentro la fantascienza di sé e le proprie forme mobili, avvolgenti, la scienza fantastica dell'immaginario e, a giro, tra la sensazione e la somiglianza di cose e pose, e, con la somiglianza, la doppia sensazione di sé e dell'altro, tra la scena del fiore torturato, la passione dell'io, del paesaggio solcato, e l'altra passione, quella della vita, non istituendo però - l'artista - la pittura dentro il regime aziendale dell'arte, l'industria dell'accanimento innovativo, dell'imprevisto assoluto, del mai visto, restituendo - invece - l'acqua della pittura alla natura? il suo bagnato d'umori, l'umidità naturale dell'intimità, la sensualità bagnata del-l'anima? Hanno intimità le demoiselles d'avignon? queste forme secche, che non sono né ragazze né d'avignone, essendo lamine di metallo, intagli nella geometria contorta e cubista delle forme finite tra le sezioni e sul banco d'una anatomia storta, irregolare, frastornata? La pittura restituita alla natura, e, dunque, alla sua liquidità a perdere tra i fremiti sottili del fiore e gli incerti tremiti del paesaggio. Questa pittura della liquidità quotidiana nella quale ognuna di queste figure, come alla sua fonte o alla sua meta, si versa a vivere, dove ognuna è, si lascia essere: l'una è l'Adelina, l'altra è l'Agnese, l'altra è l'Orestina, ecc. Ognuna è: ed ecco la liquidità, l'umidità dell'è, l'acqua dell'essere che ne sparge il viso, psicologica, naturale, il fluido solcato sul viso, che bagna la pelle, scorre tra le rughe, si ferma sui punti umidi del viso, e ne espone la sensibilità nei diversi punti vitali, la fronte, le gote, le labbra.

Lo spirito quieto, il carattere leggero e aperto, l'intelligenza pronta e donata all'umiltà dell'Adelina, che ne vive la debolezza malinconica, la vocalità dai toni bassi, soffiati, questa liquidità dello spirito, la respirazione umida: la sua forma dipinta. Il misto di ostentata eleganza e di caricata affettazione che eccita la figura di Giuditta, nell'emozione di sentirsi esposta, intanto che solo un velo d'ombra ne intriga il viso secondo la stretta di una qualche ritenzione, una qualche amarezza, un certo risentimento che è l'umore dentro il quale in parte si fa, in parte si disfa quella molle ebbrezza che ne sfiamma il viso: quest'altra forma. Il viso dell'Ernestina che incrocia un'espressione limitata, intestata alla limitatezza come pensiero d'essere e come posta in gioco; probabilmente consapevole del capitale domestico familiare: questa coscienza economica che pratica come norma e limite della propria personalità, insieme alla forma mistica dell'assolto-dissolto io, di cui scarica gli umori: quest'altre forme ancora.

Ed ecco il senso, l'idea di aprire scena ad altre forme dipinte, estetiche e diverse, secondo un altro primato, non quello ideologico dell'artista impresso all'opera, ma quello psicologico proprio delle figure come forme d'essere della soggettività. L'idea di fare dell'arte il luogo fotogenico dell'io, il suo soma locale e reale, la sua privacy, dove l'arte rinuncia a mettersi in scena secondo la propria presunzione di genere, a vantaggio invece delle forme viventi della vita, dell'umanesimo più vicino. Il mondo dimenticato dall'arte, che invece ha posto se stessa a servizio dell'ideologia ora politica ora scientifica ora mistica dell'artista, divenuto favolista di se stesso e funambolo egoista della propria illusione: piazzandosi al centro dell'attualità a tutti i costi, a colpi di scandali, shok intriganti e ogni altro mezzo di deterrenza. Aldilà di ogni etica, e abusando della rivelazione caotica della modernità: raramente l'artista antico ha fatto di se stesso lo scopo dell'arte, lo scoop di una messa in scena dove fare dell'opera il proprio stagno di narciso: l'artista antico non finiva mai dentro, nell'opera o sulla soglia, davanti: stava sempre dietro, sulla scia. L'opera parlava d'altro, ideali, valori. Diversamente, mercato e pubblicità, oggi, fanno scena sul marchio d'artista, stiling, formula e firma: i collezionisti si disputano le opere come i ragazzi fanno con le figurine degli sportivi, un Cucchi per uno Schifano, o altro ancora. ecc. Dov'è il senso? Si dice: Schifano fa così, Kiefer fa questo e quest'altro, Clemente. La gente va alle manifestazioni, è portata dalla pubblicità che fa il conto delle visite, ne decreta il successo. E' un po' come l'audience, lo share, in tv. L'arte? un mass-media: sempre-meno-significato, sempre-più-mercato, sempre-più-turismo, sempre-meno-poesia. Se ne perde l'uso, la funzione: nessuno sa più a cosa serve, la vulgata è che l'arte è inutile, Ben Vautier li ha serviti. Pare di assistere all'apologo di Baudrillard: degli operai scavano un buco, lo caricano su un camion, una salita. e il buco cade, fanno marcia indietro, il camion scivola e finisce nel buco. Dove il buco è l'attualità, il camion è l'arte, gli operai sono gli artisti, la salita è la sopraggiunta difficoltà economica e la crisi, la marcia indietro: l'arte che cade nel buco mediatico dell'attualità.

Visi brevettati, non generici come i nostri, gli attuali, che sono visi o anonimi o pubblicitari - ci avete fatto caso? uno vale l'altro. Qui invece ogni viso ha il suo brevetto, e, col brevetto, il destino, oggi che nessuno ne ha più. Si dice: l'arte vende stili di vita, confezioni, scampoli. Queste donne, invece, ognuna ha il proprio stile, senza che sia in promozione, in offerta: forme d'essere, con il loro idealismo, realismo di vita più la verità. La domanda è: perché l'arte attuale rinuncia alla verità? Questo gioco di società con il quale svela e nasconde se stessa, creando l'utopia qualunquistica che tutto è possibile, tutti artisti, tutto è arte? L'utopia, dove sono andati a finire i valori come rifiuti macinati della vita, che lo spirito artistico, il suo estremismo sub-liminale, non ha nemmeno mascherato per non comprometterne i giochi di mercato.

Anni fa degli scienziati hanno scoperto un tipo di granoturco nel centro-sud del Messico: qualche migliaio di steli in pochi campi di terra che i contadini stavano per distruggere. Erano resistenti ai funghi delle foglie che qualche decennio prima avevano devastato i campi di granoturco dell'America per un danno pari a due miliardi di dollari. Secondo i genetisti, invece, la nuova varietà permetteva di salvare tutto il raccolto per un profitto di svariati miliardi di dollari all'anno. Come nell'agricoltura, anche le opere d'arte crescono come i funghi, e, come fanno i funghi sulle foglie, anch'esse, le opere, quando s'attaccano alle nostre vite, ne devastano le colture: senza, saremmo stati diversi, magari avremmo continuato la linea del nostro inizio, portato avanti la nostra origine, la nostra idea di quello che avremmo voluto essere. Succede da un pezzo che l'arte ha perso il suo significato biologico, ma produce molte opere. Anche i tacchini geneticamente modificati producono molte più uova, ma perdono l'istinto materno, e le operazioni d'arte, anche loro, come i tacchini, hanno perso l'istinto materno, ma producono, a loro volta, molte più opere d'arte. La pervinca rossa cresce nelle foreste tropicali del Madagascar, è un esempio dei vantaggi che possono venire da risorse genetiche diverse. Ha una caratteristica, può essere utile nella terapia del cancro.

E' successo a Spoon River di abbassare lo sguardo dentro le storie malandate di soggetti di un mondo periferico, succede a questa pittura di prendere delle storie scartate e di brevettarne le forme come forme poetiche, stili di vita.

b) le chiavi di lettura, per uscire

Questa fila di personaggi al femminile, formato tessera, è una leggenda del personalismo biografico: i soggetti vivono stampati nella loro identità, ognuno il suo formato, il suo codice, di loro forse è stata dea celeste di fertilità, nella sua infatuata fatalità, la Gioconda. Così adesso in questa rassegna, la sua marginalità selezionata, ognuna di queste signore è una Gioconda locale, di casa e di contrada, forse impigliata nella sua stessa infatuata casualità, di cui porta la favola familiare, la bio-diversità. Non è un caso che la rassegna sia al femminile: la donna una volta era la depositaria delle storie del posto, la sua maternità era la cosa che costruiva l'identità ambientale, ne rendeva riconoscibili il tempo e il luogo, adesso che invece l'ha persa la maternità.

L'espressività, quest'emergenza psicologica, che una volta era familiare, una volta, anche, faceva la storia della nostra vitalità di giornata, della prossimità abitata. Oggi, la prossimità non è abitata, è ostile. L'aveva avvertito Sartre: l'enfer c'est les autres. Sartre ne ha fatto una tragedia politica. Oggi questa tragedia è un luogo comune. Inavvertitamente la storia è scivolata nella cronaca, l'ha fatta a pezzi, e la soggettività è diventata l'estetica di questa cronaca nera dell'infrazione esistenziale e della sua frammentarietà persa e disordinata. Che cos'è, se no, tutta questa rissosità, questa rabbiosa rivalità, questa conflittualità confusa, questa diffusa emergenza dell'inimicizia, interna alle nostre relazioni, questa guerra delle persone? Una volta era l'espressività il volume d'interiorità della

persona, il suo contenuto protetto, il suo esistenzialismo esposto: qui è l'idea estetica di questa pittura, la sua liquidità al naturale.

Anche questi ritratti sono cifrati, ma se ne intravede il numero civico, hanno il loro segno di casa: presentativi in forma privata eppure strettamente epocali. Nessuno li può confondere, equivocare. Sono gli eredi di quei tratti antropologici che sono diventati dei brevetti d'umanità: classici secondo la sublimazione d'un idealismo armonico in altre epoche, veri secondo il realismo etnico-abitativo delle nostre terre. Marisa Gramola vuol dire che l'arte deve poter riprendere le figure memorabili della vita, deve ridare qualche continuità all'io, lo stampo di una qualche familiarità, che è forse l'unica probabilità rimasta: queste figure ne sono una base. Invocate, formano un'epoca: ogni volto è una casa. Se ne ricordano i difetti e questi, i difetti, ne ricostruiscono i codici, gli affetti.

Non è un'antologica, è tutta insieme un'operazione unica concorrendo le opere, ognuna, a costruire un progetto unico di pensiero estetico-morale: la cui tensione è quella di muoversi lungo la linea della vita, dove incontra meglio i centri dell'ispirazione ideali e quelli della respirazione reale del luogo. Questi volti in effetti sono ricorrentemente dei luoghi poetici, e qui l'arte perde la platealità arrogante dei suoi effetti speciali, la sua alchimia schermatica, i suoi schematismi di posa.

Questa operazione esce dall'arte e dall'invenzione di routine, la abbandona ai suoi manierismi di genere, entrando in una pittura dell'esistenzialità tout-court, di cui il ritratto è archetipo e paradigma. Se la modernità è il *modus hodiernus* come prodotto e come consumo, qui l'obiettivo di fondo è solo l'immagine dell'io che abita il suo senso profondo. La corona dei ritratti, il suo girotondo di facce, è il mondo con le facce del posto, quelle che hanno reso il mondo vero e riconoscibile, contrariamente a quelle irreali di oggi che la plastificazione mediatica ha reso anonime e indistinte.

Il disagio che se ne può provare è quello nato dal rischio di cadere in ognuna di queste opere e di doversi districare tra gli appelli troppo domestici della figurazione: il rischio di chi correntemente guarda l'opera in sé e ne cerca i sensi chiusi. Ognuno di questi ritratti è in effetti modestamente patetico, e potrebbe suggerire una certa fastidiosa passività, una memoria superata. Marisa Gramola vuole invece che questa mostra sia guardata come un'opera unica, un insieme, il cui principio attivo sta proprio nell'operazione etico-estetica con la quale si vuole superare il manierismo corrente, a favore di un'idea che ha tutto il sapore amaro di un intervento biologicamente necessario: e dunque a favore di un'altra estetica, quella rimasta impigliata in mezzo alle vesti d'un'umanità che non vediamo più, e il cui disagio è avvertito come un incidente che interrompe il festino attuale dell'arte.

Determinante è il punto di vista dell'operazione, il suo significato concettuale, dove non è la scena del ritratto la soglia del voler dire, non è il singolo volto o il ritratto in sé la cosa artistica, non essendo nemmeno l'interesse del ritrarre il fattore motivante di queste opere anche singolarmente prese, quanto invece quella stessa cosa che è presente in tutta l'operazione e in ogni singola opera e cioè l'interesse all'idealità col suo doppio obiettivo: l'indicazione di una risorsa biologica per l'arte, da una parte, e dall'altra la risorsa dell'espressività del volto come campo riaperto all'estetica dell'opera e alla poetica dell'interiorità in gioco per l'andirivieni tra l'io e l'arte.

E' il segno della serialità che annulla ogni valenza separata delle opere, ogni malinteso ritrattismo psicologico: più simbolico, più allegorico, il punto di vista dal quale si guarda sul mondo e sull'arte, che poi ogni singola opera realizzi questo punto di vista con una grafia artistica attiva nel proprio splendore di segni e sensi, non solo non guasta ma legittima l'artista-città operativa dell'insieme, vistosamente rappresentato nell'allestimento in serie continua. Sarebbe come se una partita a scacchi venisse giocata con dei pezzi insoliti: non per questo perderebbe la concettualità di una partita a scacchi, solo che nella partita entrerebbero implicazioni di un simbolismo altro e queste

darebbero un significato nuovo e radicale alla partita stessa, a ogni mossa, e finalmente allo scacco al re. E' il caso di questa pittura, in cui la posta in gioco è proprio quella di una partita con l'arte, dove si usa la figurazione del reale per dare più significato allo scacco al re. In questo caso doppiamente matto, per via: a) che si pretende di dare scacco all'arte attualmente in regime, b) che lo si pretende fare con delle forze insolite, di tipo etnicamente radicale e territoriale. Le figure sono anche il ritratto o l'autoritratto di una memoria in lontananza che ci sorprende e ci riavvicina a noi stessi, recitando, come fanno, l'abc dell'umanità. Nessun sintomo di chiaroveggenza, Marisa Gramola vuole aprirsi la via alla legittimazione estetica di un'operazione che riapra alla pittura i diritti civili della territorialità e dell'espressività.

C'è quell'elemento che si dice manchi in agricoltura e parallelamente nella pittura più recente, per cui in tutte le più nuove opere viene meno il proprio dell'elemento vitale, per cui l'artista qui mette in atto una reazione che va al di là della fotografia, che si perderebbe nel vischio malato della celluloido, e tende a ripresentare i valori della liquidità del colore e dell'interiorità, alla ricerca dell'elemento biologico dell'arte.

"mai l'io dell'uomo è riducibile alla sua identità vissuta.

esso genera essenzialmente quelle negazioni mortali che lo fissano nel suo formalismo"

(Lacan)

«quel che conta, non è l'individualità del viso,

ma l'efficacia della cifratura»

(Deleuze-Guattari)

L'Adelina

l'idea è che cosa nel corso del vivere abbia fissato il somatismo dell'io, il suo divenuto sé

La Transilla

quanti pensieri, com'è abitata questa figura e quante ore dentro

La signora Rosa

attenta all'educazione della famiglia, in cui si identificava fino a farne uno stile: era leggendario questo tratto psicologico nei tipi di campagna, specialmente tra le donne, che racchiudevano nel manierismo urbano l'idea di distinzione familiare. Ne portavano il debole idealismo di persone marginali tese a sognare storie intraviste. Il loro stesso stile, lo stilismo recitato, il manierismo nel quale eccedevano, nel quale difettavano, erano pieni di tutti i segni cifrati di questa distanza non più recuperabile: il vestito domenicale, la smorfia di espressione sofisticata, il perfezionismo tardivo nell'idea di posa, costituivano i gesti significativi del formalismo di cui queste persone di estrazione popolare godevano e soffrivano. Non senza, tuttavia, che queste stesse sviluppassero dei loro universi attivi di simbolismi, in qualche modo capaci di gioco e trasfigurazione. Era possibile che talvolta fossero proprio queste loro povere storie che sembravano ancora custodire l'abc dell'umanità, viverne il segreto originario di chi nasceva per vivere una vita occasionale e ne manteneva l'emozione.

L'Ernestina

consapevole del capitale di casa fa di questa coscienza economica la forma pratica della personalità

La Rosina

l'inerzia è l'effetto buono della quotidianità quando la quotidianità è vissuta senza il tempo

La Gloria

arrivata al limite della sua identificazione, lo sguardo non va più oltre e ristagna

L'Angela

l'io è sulla soglia, l'istante è piccolo e fila meglio lo sguardo di chi ne sa il gioco

La signora Lucia

nemmeno l'età incrina la forza dell'io, e ne alza il tiro nella direzione sofisticata del sorriso

La Giuditta

contiene ed espone una camicetta intonata al grigio, esplosa nel bianco del colletto stretto e attillato

L'Agnese

consumato il potenziale a esserci, resta la smorfia che ne esprime vezzo e destino

La vecchia Ginevra

a suo tempo dev'essere stata la posta in gioco, il pomo della discordia, letteralmente: la guerra dei cuori. Non importa che tutto questo sia stato visto a tarda età, è più intrigante

La Marianna

senza queste signore - che sono il ritratto di una lontananza che ci sorprende e ci riavvicina, recitando, come fanno, l'abc dell'umanità - che intrattenimento infinito e banale l'arte

La vecchia Severina

sembra ingoiarsi tutto il negativo, fermarsi al rigore nel quale si chiude

La Gertrude

due gruppi di segni pungenti - il gesto di disordine dei capelli sul lato sinistro che il ricciolo sulla fronte fa più brillante ed estroso, e il gesto sicuro del colletto che si apre sulle due punte estreme e a coda di rondine - , divertono la posa: intanto che il movimento facciale si carica e si concentra verso il flusso di una distesa energia. E' sempre mirabile osservare come la somatica di un corpo corrisponda alla mistica dell'interiorità che la sottende, e come in un qualunque particolare fisico si insinui un vezzo dello spirito, e l'anima diventi la faccia stessa del soggetto. Come se la coreografia dell'io trovasse nella scenografia della visività la sua partitura analitica e descrittiva: è quasi possibile allora sapere tutto del soggetto una volta che se ne sappia interpretare la semiologia apparente. Questa signora è tutta esposta nel viso, flessione e volontà, che la teatrale sceneggiatura dei due decori, della capigliatura e del colletto, con le loro impuntature sferzanti, rendono più vistosa e possessiva, ardente e decisa.

La Teresina

c'è il rischio di farsi vedere, è allora che si fa avanti il pudore

La vecchia col copricapo

due chiodi gli occhi che puntano il vuoto del sovrappensiero, l'addobbo rende ancora più amara la conclusione dell'istante

La vecchia Adalgisa

l'anacronismo è un concetto operativo, sposta meglio la soglia stando sulla quale si pensa all'aria locale della posa, e fa causa al volto, ne apre la vertenza. Ne protesta la metafora, non nostalgica: la fisica riguarda il sapere, l'istanza archeologica di ciò che dà origine alla figura, l'arcaismo sospetto dell'immagine. Non c'entra l'epoca, il problema è l'istanza che comporta il senso. E' la buona fede dell'immagine che garantisce la soglia dell'autenticità, essendo l'immagine il luogo arcaico dell'arte, e dove l'opera trova la sua soglia naturale. Certamente, l'artista, qui, si gioca tutto, dove l'attrattore strano della diffidenza, la ricaduta nell'irrigidimento, l'irrigidimento angoloso del viso, potrebbero in un sol colpo chiudere le porte all'alternativa della visione: è la durezza dell'espressione che ne salva l'oggettività, il voler dire rispetto all'equivoco. Questa signora, sguardo e torsione, malafede e perfidia, va contro se stessa dove incontra l'intenzione dell'artista che ne fa sapere lo stereotipo inerte, la fossilità.

L'Osvalda

questa bellezza pare germanica, non saprà mai chi ha aperto il bivio che l'ha divisa

La signora Adelaide

la delega familiare rende la donna atavica e indecifrabile

Giuliana

quale altro amore, Giuliana, ha potuto mascherare la memoria che ti opprime

Luisa

tipi del genere corrispondevano a quelle che si chiamavano le signorine

Fiorella

il fiore che il leggero strabismo di venire inebria e sfiorisce

Giulietta

abitavano vicine, ma ognuna imponeva al proprio viso un altro modo di guardare

Romana

caricava di lunarità il piacere della carne, incurvava le spalle

La signora Lucia da giovane

il nodo insolubile, sorriderà più tardi, quando tutto si sarà sciolto e sarà irreversibile

La Maestra

posava come un autoritratto, e la distinzione doveva farsi vestito, capelli e labbra serrate

La signora Bertilla

non c'è viso che non ricordi il paesaggio e non ne costituisca le sue viseificazioni

Carla

la macchina della viseità, la macchia della viseità, il nodo della viseità, il no del viso

La Virginia

mostra la cronicità delle ore e fa della sola istanza di giornata la sola passione

Mariangela

aveva dalla sua la sicurezza di essere una signora

Il vestito, rigorosamente in grigio pettinato, che indossa, ne segnala, assieme al realismo agiografico di casa, anche l'attitudine popolare che certe donne del paese avevano verso la distinzione della stoffa, di cui coltivavano la ricercata denominazione e il vezzo del tatto, così come la spilla che ne chiude il collo di velluto è nel suo genere semplice e estrosa, pretenziosa. Non si saprà mai quanto di umanità è stato perduto a causa della follia estremistica di una modernità che, nel manierismo opposto di un faustismo senza ritorni, ha dissipato tutto il patrimonio dell'entroterra. Della terra di dentro, interna alle origini e alle forme originarie: interna a quella terrosità territoriale che ha continuato la sua calda affettività nelle solitudini rotte e interrotte della periferia. La terra di cui sono ancora fatti questi esseri, i loro volti, poco variabili, poco psicologicamente variabili, poco dissociabili: mai pieghevoli, e sempre pesanti di un denso materialismo atavico, di un carico di tradizione.

Il grigiore complessivo, toglie ogni altra possibilità comunicativa, che la marcatura pesante sia del disegno che del cromatismo generale, rende ancora più pesante, monotona e spenta. La discussione estetica può solo aprire il problema di quale possa essere l'economia artistica di un ritratto del genere, e che cosa possa contare nella storicità del gesto artistico un personaggio così chiuso: perché sostare dentro figure di vita significative solo di penuria, la cui prova di poeticità dovrebbe consistere solo nella poeticità della penuria. Si apre un discorso sul limite che obbliga a ritirare valori da tutte le parti, il cui unico senso dovrebbe portare al limite stesso del discorso: limite critico, limite artistico. Se non fosse per il desiderio, ormai il bisogno, di più: l'urgenza, di tornare indietro nella vita, in una curva a U, un'inversione che sentisse l'intollerabilità della situazione, nella quale l'arte, la gestione dell'arte, il senso di questa gestione, sono andati a finire.