

L'arte avventurosa di un pittore di confine

Achille Bonito Oliva

Per cominciare, un ossimoro: Mario Schifano è stato il mio nemico più intimo. Un sodalizio umano e culturale, giocato sulla complementarità dei nostri ruoli, l'artista e il critico. Nel mio inevitabile assedio amoroso *versus* l'artista, ho prestato profonda e diretta attenzione per la velocità delle sue risposte verbali. Un gioco di velocità a due che ha trovato una progressiva accelerazione fino all'anno della sua morte. "Un occhio all'arte e due alla vita" sembra costituire l'emblema letterario di una figura, quella di Mario Schifano, che ha giocato tutta la propria esistenza sotto il segno di una continuità tra arte e vita, bisogno e desiderio. Artista di confine, ha amato lo sconfinamento come pratica di un nomadismo esistenziale e culturale, attraverso esperienze creative dalla pittura alla multimedialità e di vita quotidiana, vissuta sotto il segno dell'intensità ed estrema curiosità. Ho sempre pensato e affermato che l'artista è un errore biologico rispetto all'opera, protesa verso l'immortalità. Schifano non ha avuto mai alcun interesse per questo tema, riguardante più il narcisismo e la storia dell'arte. Piuttosto nella sua vitale *ansietas* e ironica impazienza era portato verso la parità biologica dell'arte e della vita. Più interessato con disincanto alla durata della vita e alla circolazione dell'opera. Ci ha legato una comune infantile amoralità entrambi suggestionati dall'idea che "la potenza del bene si è rifugiata nella natura del bello". Naturalmente la bellezza nell'arte contemporanea è sottoposta ai colpi del relativismo ed è anche *lapsus* per ogni artista, "la premessa della felicità", diceva Stendhal. Sicuramente Schifano più che la bellezza ha cercato il "bello" baudelairiano, realizzando un'arte avventurosa, pareggiando l'intensità della vita e i ritmi dell'opera. Mario Schifano è nato a Homs, paese libico del nord Africa. Vissuto fino alla sua morte in Italia, sembra sempre aver praticato una pittura limpida e luminosa, tipicamente mediterranea. Dai primi quadri del 1954 alle ultime opere del 1998, si è posto in un rapporto solitario col processo pittorico e ora ci consegna, a futura memoria, immagini emblematiche di un luogo orizzontale e infinito, una geografia senza confini che sembra corrispondere alla superficie del quadro. Una pianura di segni e colori, che riproducono il *genius loci* di Mario Schifano e nello stesso tempo consegnano un'immagine della natura assolutamente corrispondente. In una delle prime opere del 1954 si intravede dietro una gestualità precocemente veloce il fantasma di una possibile cattedrale, apparizione smaterializzata di un'architettura colta con un colpo d'occhio. Poi nel 1956 appare propriamente la materia che blocca l'immagine in una figurazione certa e quasi nordica. Si alternano climi pittorici differenti ma complementari nei primi anni, passando attraverso piccoli paesaggi, alleggeriti dalla distanza contemplativa dell'artista (quasi un presagio di quelli "anemici") a superfici, compresa quella profeticamente estroflessa del 1958 che alludono anche al desiderio di un azzeramento, d'après la grande lezione di Lucio Fontana, con opere dalla superficie graffiata e pitture-cemento a smalto e profetiche colature. Nel tempo l'immediato comportamento sperimentale ha confermato le sue radici mediterranee e ne ha esaltato segno, materia e colore, fino alla vaporizzazione di un linguaggio che sembra corrispondere all'atmosfera e penetrare negli occhi stupefatti dello spettatore. Non deve sembrare strano se, parlando d'arte e di un artista, parto da un doppio assunto di Musil che recita precisamente: "Occasionalmente noi siamo tutti stupidi, e dobbiamo occasionalmente agire da ciechi o semiciechi, altrimenti il mondo si fermerebbe" e "Agisci bene quanto puoi e male quando devi, e sii frattanto cosciente dei limiti del tuo operare" (*Discorso sulla stupidità*). L'arte contemporanea nei suoi esiti ha progressivamente adottato la morale di una sana ambiguità giocata tra scetticismo e utopia. In tal modo ha sviluppato una tensione strabica del fare mettendo in scacco il perbenismo della visione chiara delle cose, la trasparenza della pura volontà. Le motivazioni del fare sono sempre molteplici, le pulsioni di ogni azione sono il portato di spinte intrecciate, inquiete. La finalità economica dell'agire si accompagna a quella di un'economia interna che risponde ad altre leggi. L'arte è il campo eccellente di una morale spesso ambigua nei termini non soltanto di rappresentazione, ma anche della spinta iniziale al lavoro creativo. Un evitabile dispendio di energia presiede alla fondazione di un'immagine che sembra non rispondere a nessuno scopo, se non a quello di assecondare la pulsione del suo creatore. Il risultato è la trasformazione della "quantità" del gesto nella "qualità" della forma. Mario Schifano lavora dentro il recinto dell'arte, con gli strumenti di un linguaggio che storicamente producono tale trasformazione, quella indicata idealisticamente dalla storia dell'arte che permette il passaggio dalla quantità alla qualità. L'artista è cosciente di trovarsi di fronte a una produzione specifica, separata da altri sistemi produttivi e standardizzati spinti da interessi puramente economici e senza secondi fini. L'economia moderna è retta da una visione chiara, quella universale e tipica della società di massa ad alto tasso tecnologico mai stanco della riproduzione modulare. L'arte per definizione stabilisce un confronto con la "realtà esterna" proprio a partire dal riconoscimento del non valore di questa. L'artista è artefice di una produzione artigianale che lo segnala nella sua differenza emblematica. Appare orgoglioso dell'unicità della sua avventura, portatore di un atteggiamento irripetibile, questa la cifra che accompagna l'arte e l'artista contemporaneo. Mario Schifano nel corso della sua quarantennale avventura creativa ha sentito tutto questo come risposta inadeguata al proprio

tempo e ha adottato il paradosso di Musil per rovesciare dall'interno il carattere costitutivo dell'opera artistica. Ha compreso che non si può fermare il mondo, sarebbe idealistico e impossibile, pertanto ha deciso di assumere un ritmo che non lo tiene avulso da quello della realtà, giocato sulla velocità e sulla capacità della quantità. Pertanto ha sviluppato un lavoro che ha avuto sempre rispetto dell'"occasione", la circostanza esterna che determina gli accadimenti dell'esistenza. Schifano ha capito che essere artista moderno significa innanzitutto essere uomo moderno, proprio nel senso musiliano del termine, di chi non si sottrae alle circostanze. Se l'arte contemporanea ha sviluppato una strategia di avvicinamento verso la vita, seppure nella coscienza dei propri strumenti specifici, ecco allora l'artista cerca non tanto di segnalare la sua differenza preziosa quanto piuttosto di trovare un punto di contatto con essa. E il punto di contatto non può che essere quello della produzione, in una società come quella attuale che privilegia il fare. Il paradosso sta nel contrapporre il fare, nel caso dell'arte di Schifano, il fare creativo, con il suo linguaggio, a quello dell'esistenza che pure parla altri linguaggi, quelli automatici e veloci dei mezzi di riproduzione meccanica. Vari procedimenti ha adottato Schifano nel suo lungo lavoro, ma tutti giocati sulla possibilità di rimanere a stretto contatto con l'esterno. Qui si è fatto assistere dalla velocità, dalla disciplina e dall'improvvisazione, dall'occasione e dall'ispirazione, dallo sguardo limpido e da quello "cieco" e "semicieco", dunque da tutte quelle condizioni che presiedono la vita nel suo formarsi aperto e precariamente vitale. Così l'opera di Schifano non si è sviluppata lungo il percorso lineare e astratto che porta dalla quantità alla qualità, bensì lungo il campo di una circolarità che ha riportato la quantità qualitativa a qualità. Questo significa per lui essere artista moderno, artefice di un'opera che vive incessantemente i ritmi stessi che reggono la storia. Un altro artista, in un altro contesto, ha svolto la stessa parabola creativa: l'americano Andy Warhol. Questi ha realizzato un'opera compatta, assistito dall'avanzato sviluppo tecnologico della società americana, che gli ha permesso un'incidenza fuori dal campo delimitato dell'arte, con una misura di oggettività e neutralità, portato antropologico della condizione della tecnica. La ripetizione meccanica dell'immagine seriale è diventata nell'opera di Warhol carattere specificamente linguistico, capace di parlare rigorosamente all'esterno dell'arte con le stesse cadenze interne. In questo senso la quantità dei lavori realizzati non è stata mai eccessiva, in quanto la ripetizione è per definizione senza memoria dell'immagine precedente: la macchina non ha memoria. Con Warhol si arriverà nel tempo, con le sue immagini, allo stesso rapporto che abbiamo con le cattedrali gotiche che esistono a prescindere dall'anonimato dei costruttori, che in ogni caso rappresentano interamente il loro tempo. Con il suo ritorno a quantità l'opera di Warhol possiede un alto carattere di classicità rispetto alla civiltà americana. Schifano è artista europeo, italiano. Con altri strumenti deve affrontare l'essere del proprio tempo in un contesto sostenuto da un'altra mentalità e da un diverso sviluppo tecnologico. Se il sogno di Warhol è stato quello di voler essere una macchina, quello di Schifano è quello di essere la pittura, portata nella condizione di mass-medium. Per lui essere moderno significa adattare la pittura, con la sua aura, al carattere quantitativo della nostra epoca. Per questo l'accanita sperimentazione e contaminazione linguistica. Accelerare il ritmo artigianale della pittura, catturare dentro di essa frammenti di immagini balenate attraverso i vari massmedia significa riportare le motivazioni del fare, del fare arte, in uno spazio più ampio e sociale, quello della storia esorbitante dall'ambito specifico. "Agire bene" e "agire male" sono azioni separabili soltanto nell'ottica finalizzata di un progetto che richiede la chiarezza della decisione univoca. L'arte al contrario si muove nello spazio ambiguo della moralità musiliana, nell'intreccio della possibilità che si determina volta per volta a seconda dall'occasione. Dipingere "bene" e dipingere "male" non costituisce il problema di fondo di Schifano che conosce naturalmente bene le tecniche della pittura. Piuttosto, se egli vuole porsi come medium, il fine di questo è la produzione. Sottrarsi alla tirannia compiaciuta del controllo esecutivo, essere cieco e semi-cieco, non contemplare il risultato, ma scavalcarlo in un'ulteriore tensione produttiva. Ecco l'equazione creativa di Schifano, artista moderno (quantità, qualità e poi quantità), l'itinerario materialista di un artefice di immagini che crede nell'assunto "il tempo è denaro", nel valore simbolico di uno scambio che dà statuto all'arte. Per Schifano essere artista significa fare l'artista. La storia dell'arte ci ha abituato a considerare la sua produzione come pratica soggettiva dell'occhio che piega a propria immagine e somiglianza il reale mediante gli attrezzi del linguaggio. L'immagine è sempre la conseguenza di una piega, una torsione dell'occhio dell'immaginario intorno al proprio campo visivo, un movimento irrimediabilmente soggettivo e affettivo. Mario Schifano è senza dubbio l'artista che meglio ha saputo cogliere lo spirito e lo stile del proprio tempo. Perché anche l'Italia era attraversata da una ventata riformistica, dal tentativo di ammodernare la società facendole fare il balzo definitivo dalla civiltà contadina a quella industriale. A livello culturale esisteva già la grande utopia linguistica del futurismo che, all'inizio del secolo, aveva teorizzato l'emulazione della macchina e l'uccisione o la derisione del chiaro di luna. Schifano negli anni sessanta, assistito dunque da *un* retroterra culturale adeguato, ha percorso le tappe dell'azzeramento e dell'iscrizione di immagini, recuperate dal contesto urbano o dal linguaggio futurista, sulla superficie del quadro. La pittura era il campo di una gestualità misurata e calibrata dai parametri della nuova mentalità e del nuovo linguaggio. Eppure i modi erano quelli di una tradizione legata alla storia pittorica italiana, fatta di velocità d'esecuzione e di piacere cromatico. Il rigore non era mai disgiunto da un edonismo gestuale

che riusciva sempre ad aggirare il pericolo di una pittura a freddo o troppo fedele al programma di aggiornamento in atto nell'arte italiana. I monocromi realizzavano il doppio risultato di azzerare la superficie del quadro e di aprire in tale riduzione dei varchi, in cui operavano ancora elementi di felice squilibrio, come sbavature di colore e tracce di un'esecuzione lasciata aperta. La pittura era il risultato di un gioco portato avanti oltre il limite di un'espressione impersonale, ma anzi ricondotta nei recinti di una cifra tutta personale e allusiva. Il monocromo era trasgredito da una sorta di colorismo atmosferico che sfuggiva alla griglia reticente di una pittura uniforme e bidimensionale. Negli anni sessanta la tattica perseguita da Schifano per quanto riguarda i monocromi e non solo è quella dell'azzeramento di ogni profondità, nella sua riduzione a corpo liscio e speculare che accoglie ed espelle nello stesso tempo la sostanza pittorica. Una stagione fervida per l'arte italiana che trova tra i compagni di strada Paolini, Castellani, Bonalumi, Uncini, Lo Savio, Festa, Angeli, Klein e Manzoni. Una generazione che ha alle spalle figure di artisti e gruppi internazionali come Fontana, Jasper Johns e il Gruppo Zero. L'unica materia, infatti, è il colore, perché lo spazio è puro supporto e occasione per la sua estensione. Così se la superficie del quadro indica lo spazio, il colore è direttamente il tempo. Il quadro risulta il luogo di una doppia tensione: massima espansione e massima concentrazione. L'espansione nasce dalla stesura piatta e totale del colore che aderisce vitalisticamente alla superficie, puntando verso i confini del quadro, quasi con forza centrifuga. La concentrazione, invece, è data dalla delimitazione che Schifano ottiene, ritagliando dallo spazio del quadro uno spazio appena più interno. Infatti, oltre il colore, usa una sorta di segno, entro il quale scandisce lo spazio secondo sequenze che restituiscono ordine e definizione. L'ordito spaziale diventa il luogo che evidenzia e rappresenta la dimensione temporale, come si desume dalla cartella realizzata a quattro mani col poeta americano Frank O'Hara. Parlare di sensualità, nel caso di Schifano, significa ribadire la coazione, a tornare a stare nella pittura, spazio ridotto e concentrato della bidimensionalità. L'apparente neutralità del funzionamento oggettivo della macchina non significa né immobilità né cancellazione delle contraddizioni: metafora contro metonimia, espansione contro cancellazione, gesto dell'artista contro lo spazio del quadro. Finalmente l'artista contemporaneo non ricerca più nell'arte il prolungamento epico del proprio essere, ma vive la contraddizione come soglia della propria esistenza. Schifano non dà al suo gesto pittorico una teleologia, che potrebbe essere quella di frantumare la macchina pittorica, bensì riafferma attraverso il proprio fare l'irriducibilità di una presenza doppia: l'io e il linguaggio. Il linguaggio non è la metafora consolatoria della vita, è un luogo circoscritto in cui avviene una lotta specifica e un movimento che riporta tale lotta semplicemente al confronto tra due movimenti: espansione della vita e concentrazione dell'arte, eros affermativo del movimento aperto ed eros affermativo del movimento chiuso. In questo senso la pittura di Schifano è sensuale, felice, senza colpa, ma anche raffreddata, infelice, segno evidente di impossibilità. L'impossibilità è anche la totale possibilità, in quanto circoscritta a un luogo, la tela, in cui nulla è e dove, paradossalmente, tutto è in atto. L'atto è la presenza fenomenica del quadro ricoperto di colore, delimitato nella sua entità spaziale e segnato ulteriormente da linee che lo definiscono temporalmente. Nulla può intaccare le pareti lisce della macchina del desiderio, della pittura. All'interno di alcuni monocromi Schifano ha provato a incollare sul duro supporto di legno, che mantiene il quadro, sottili fogli di carta, su cui poi egli è intervenuto con stesure di colore. Nulla può scalfire l'ineluttabile bidimensionalità della pittura, e anche i fogli aderiscono, come veline senza spessore, sulla piatta consistenza del quadro. Spesso il foglio tende a ingobbirsi, a creare dei sottili spessori di spazio, come delle venature. Ma lo spazio definitivo, quello ultimo e ultimato, riesce ad assorbire queste nuove circostanze spaziali. Anzi, queste, ribadiscono l'impossibilità di scalfire la bidimensionalità della pittura, perché la bidimensionalità è proprio il connotato dell'artificio e della sua essenza di macchina. Successivamente Schifano ha amplificato il suo linguaggio, annettendo alla superficie del quadro immagini appartenenti a codici linguistici delle avanguardie storiche e del paesaggio urbano. Ma quest'ulteriore allargamento ribadisce l'inclinazione all'artificio della sua pittura. Le immagini si sono sistemate ineluttabilmente secondo una tensione bidimensionale della superficie del quadro, creando un movimento ellittico di segni, senza mai tentare un impossibile affondo spaziale. La qualità delle immagini citate non ha mai sconfitto, né mai trasgredito la soglia del quadro con la sua dura frontalità. La negazione dello spazio, attraverso la frontalità, significa la riaffermazione dell'assenza del tempo, un rimanere dentro la persistente apparenza, come visibile, dei segni, un ribadire la concretezza della pittura. Quando Schifano ha tentato di affrontare direttamente la dimensione del tempo, attraverso il cinema, ha ritrovato ancora una volta l'irriducibile presenza della macchina linguistica. Il tempo nel cinema si dispone lungo l'arco circoscritto della pellicola, attraverso il passaggio meccanico da una sequenza all'altra. I fotogrammi nella loro successione determinano uno scorrimento della dimensione temporale, fino a sviluppare il momento in cui arriva all'ultima immagine, la parola fine. Il cinema è una macchina, a entropia interna, che si muove lungo l'arco di un movimento quantitativo che corrisponde alla lunghezza della pellicola. Il cinema contiene nel proprio dispositivo il principio della fine, una tensione verso la paralisi, verso l'ultima immagine che significa l'annullamento del movimento. La sua presenza non è di segno negativo, ma è una polarità, termine ultimo del movimento. Schifano, attraverso il cinema, promuove nuovamente la macchina del desiderio, ancora una volta, determina

uno spazio bidimensionale, scorrevole, orizzontale. Le immagini, a colori o in bianco e nero, si susseguono e si sovrappongono senza mai uscire dal fatto esemplare di costituirsi come spettacolo. La macchina del desiderio produce ancora una volta lo spettacolo della pittura, inteso come esibizione frontale di segni che abitano soltanto il proprio spazio interno, dove si condensano e nello stesso tempo si sciolgono. Se all'espansione della vita la macchina del desiderio della pittura risponde con la riduzione e la concentrazione, la macchina del desiderio del cinema, al tempo come successione, il tempo della vita, risponde con la ripetizione, quella del destino del linguaggio di svolgersi lungo un arco prestabilito dal primo fotogramma al fotogramma della fine. Ancora una volta Schifano ha controllato il mezzo linguistico e lo ha riportato alla coscienza metonimica dell'arte. Perché la metonimia è finalmente coscienza dell'irriducibilità del gesto artistico e dell'inevitabile specularità del linguaggio. La macchina del desiderio è dunque una macchina *intelligente* che prevede e neutralizza qualsiasi utopia e tentativo metafisico di rimandare all'altrove, al di fuori del proprio congegno, di riportare ogni intenzione al di qua del proprio funzionamento. Schifano ha avuto l'intelligenza creativa di rispettare la *meccanica* della macchina e assecondandola con la sua avvolgente coscienza e il rispetto della sua immanenza. L'immanenza è nel suo darsi soltanto come strumento che afferma la spazialità, come unica dimensione che cancella il tempo, il tentativo dell'artista di usare il linguaggio come doppio della realtà. Azione e contemplazione sono i poli entro cui Schifano ha giocato la sua partita con la pittura. La stesura monocroma del colore è sempre accompagnata dal bisogno di aggirare la monotonia del colore unico, per introdurvi l'accidente del piacere gestuale. Così l'omologazione linguistica all'arte americana è interrotta dal recupero di linguaggi e di tecniche pittoriche vicine alla tradizione europea. Tale felice indisciplinazione, la voracità produttiva e la predisposizione al disegno, investe l'opera in una dimensione espressiva mai monocorde e ripetitiva. Le sbavature e le tracce di colore sono già sintomo di un bisogno ulteriore, quello di inscrivere sulla superficie del quadro altri segni e nuove immagini. Le immagini non possono essere se non quelle prodotte artificialmente dalla civiltà industriale, con tutti i suoi simboli e i suoi emblemi di consumismo. La tecnica è quella del cinema, fatta di inquadrature di particolari e di dettagli. Il quadro diventa il luogo di un'azione in cui la mano dell'artista mette a fuoco l'immagine immergendola nel tessuto cromatico della pittura. Accanto a tali emblemi Schifano recupera anche dettagli di un paesaggio naturale ma sempre costituiti mediante un linguaggio adeguato ai modi espressivi del proprio tempo. Poi è passato a evidenziare, sempre in termini di pittura, altre tipologie d'immagini, mediate dalla televisione. Anche il cromatismo trovava una sua accentuazione nei timbri più squillanti e artefatti. La pittura diventa il crocevia di linguaggi realizzati sia mediante la riproduzione meccanica dell'immagine sia con gli interventi successivi. Negli anni settanta, e poi ottanta, Schifano accentua la sua discesa nella pittura, in un percorso non più competitivo con le tecniche di riproduzione meccanica dell'immagine ma attraverso un ritorno operativo agli strumenti specifici della pittura e del disegno. Se precedentemente la pittura era mimesi di un atteggiamento permeato dalla mentalità della tecnologia, e dal desiderio di astrazione e di purismo pittorico, ora diventa l'ambito privilegiato in cui l'artista può ritrovare il proprio statuto specifico. Allora smette la competizione patetica con la macchina e le sue tecniche di riproduzione, e il risultato è una grazia espressiva e un dichiarato piacere per la pittura. L'iniziale edonismo di Schifano tocca finalmente la pura affermazione diretta in termini di capacità espressiva, senza più il moralismo di dover adeguare la propria pittura agli imperativi categorici della civiltà industriale. La pittura ritrova la sua moralità nell'uso calibrato dei propri strumenti, nel riaffermare la qualità interna che la sostiene. Se non è la tipologia dell'immagine ripresa a fondare la modernità o meno della pittura, se spesso la coazione a ispirarsi al contesto urbano ha prodotto più modernismo che modernità, allora significa che la pittura può trovare soltanto dentro di sé motivazione e regole d'esecuzione. Schifano, favorito da un costitutivo nomadismo, da una felice amorosità e dalla mancanza di dogmi operativi, è passato a una pittura che riesce a trovare necessità e piacere d'esistenza direttamente nei confini del proprio operare. L'apparato linguistico di Schifano resta quello di sempre, semplicemente incentivato da una libertà espressiva tipica del nostro momento storico. La superficie del quadro resta una superficie nella sua estensione bidimensionale, su cui ora si distendono sagome e forme nella pienezza del loro apparire, nella consueta velocità d'esecuzione che significa desiderio di praticare la pittura come puro procedimento. Ma la purezza non rimanda all'astrazione, perché la pittura è sempre figurativa e astratta nello stesso tempo. La figurazione è l'ancoraggio del linguaggio pittorico che arpiona, per trasferirli nell'ambito dell'espressione, i dati di una vita preesistente all'arte, per poi compiere un lavoro di trasfigurazione. Tale trasfigurazione tramuta il riferimento, il pretesto (l'occasione visiva che esiste prima del testo pittorico) in una realtà a sé stante, astratta, proprio nel senso dell'astrarre, di un movimento di estradizione che riesce a cancellare l'iniziale luogo dove dimora l'accidente. Il dato iniziale, paesaggi, animali o figure, prova a realizzare un movimento di dilatazione, ad attecchire perfettamente alla superficie del quadro. Ora non esistono più ombre o spessori, non esistono più zone oscure: tutto è mosso dalla luce del linguaggio. Schifano ha conservato le sue sigle pittoriche, i suoi segni serpentinati che accudiscono e accendono immagini. Paesaggi, animali o figure, l'immagine si esibisce nella quiete liquida di un colore volutamente sporco, turbato da diversi spessori di pittura. In tal modo, conserva uno stadio di velocità, memoria

di un processo che tende a presentare contemporaneamente sfondo e primo piano. Non esistono gerarchie spaziali ma soltanto un'unica configurazione che assorbe tutti i rapporti e le distanze. L'opera nasce all'incrocio di un inedito duello tra pittura e disegno, nello sconfinamento reciproco. Così il colore travalica spesso i confini della cosa disegnata e il disegno non si lascia bloccare dallo spessore della materia pittorica. Un nervoso e leggero erotismo assiste la composizione, favorendo scambi tra i linguaggi. Schifano vuole contrarre il tempo d'esecuzione e quello della contemplazione. Come se il risultato dovesse compiersi proprio nel momento in cui accende lo sguardo dello spettatore. Attenzione e distrazione sono i confini di tale pittura, che impedisce la quiete soddisfatta della forma ma tende sempre a darsi con lo stesso ritmo della sua produzione, un ritmo interno scandito da pulsioni dinamiche e veloci. L'attenzione non consiste tanto nella perfezione esecutiva, nella accuratezza tecnica, quanto nella perizia che riesce a tramutare la velocità d'esecuzione in durata: una svista aggraziata assiste l'opera di Schifano. L'immagine allora non è mai riparata nell'alveo sicuro della prospettiva, di una profondità illusiva riparante e paralizzante. La prospettiva è interiorizzata. Consiste nella spinta alla pittura che porta Schifano a operare: una prospettiva di piacere. L'edonismo è nell'indifferenza per il soggetto rappresentato, anzi un'indifferenza per la rappresentazione. L'incontro dell'artista con temi naturali, paesaggi, animali o figure, nasce dalla sincronia tra due diversi tipi di naturalità. Da una parte quello della *natura naturans* del tema prescelto e dall'altro quello della *natura naturata* del linguaggio dell'arte. Entrambe le nature sono guidate da una sorta di biologia fantastica che trova la propria costante nella continua rigenerazione, favorisce l'incontro che non diventa mai confusione o fusione. In Schifano la natura è la sorgente sensibile di un'energia da tramutare in linguaggio, secondo regole ricondotte alle attitudini personali dell'artista e a quelle impersonali del linguaggio. Una biologia del movimento fa vibrare la pittura di Schifano che a sua volta crea nello spettatore le stesse condizioni di instabilità emotiva e percettiva. Ma instabilità non significa impossibilità di contatto con il mondo e con l'arte, piuttosto produrre e riprodurre condizioni più reali per un rapporto con il mondo e con l'arte stessa. Tale precarietà favorisce la nostra sensibilità, sottratta alla meticolosa attenzione razionale e aperta invece a impatti più globali e coinvolgenti. La bidimensionalità della superficie pittorica permette gli slittamenti della sensibilità, permette al pittore di rincorrere velocemente la propria immagine e allo spettatore un colpo d'occhio di *striscio*. La strisciata creativa del pittore e quella contemplativa dello spettatore sono favorite e incentivate dal fatto che non esistono sprofondamenti dentro il quadro, non ci sono *abîme* dove l'occhio possa bloccarsi. La bidimensionalità permette allo sguardo di trascorrere liberamente da un punto all'altro del quadro. Paesaggi, animali o figure, l'immagine si assesta comodamente sugli strati di pittura, essa stessa pittura e disegno. Vive uno stato di quiete nervosa, lampante e completamente a vista. Schifano non ammette intimità del linguaggio, non consente all'immagine di trovarsi nascondigli nell'ermetismo del linguaggio. Perché questo avvenga è necessario che l'arte produca significati, più o meno oscuri, la pittura di Schifano scaccia la tentazione del significato, il conforto di un senso anchilosato in un possibile messaggio. Il quadro diventa il luogo dello slittamento dell'immagine non nel senso di una sua ambiguità che sarebbe sempre il segno nascosto di una razionalità esorcizzata, bensì come possibilità di trovare continua estensione e movimento sulla superficie pittorica. Lo slittamento qui è metonimico e non metaforico, nasce dalla regola interna della pittura. L'immagine può liberamente scivolare, confortata nel suo movimento dall'assenza di asperità spaziali. Ma tale movimento non è dato nei modi naturalistici della pittura futurista, bensì in quelli leggeri e allusivi di un linguaggio che non mima altre dinamiche se non proprie. Pittorica è anche la firma, la sigla che dichiara l'appartenenza dell'opera, trova spesso posto sulla superficie del quadro, esposta alla vista come qualsiasi altro segno con una grafia veloce e serpentinata anch'essa. Questo non per appropriarsi dell'opera, ma per meglio dichiarare il piacere del rapporto con lo spettatore. Un piacere tutto esposto ai colpi dello sguardo. Perché fare arte significa produrre occasioni per la guardata a striscio, sulla natura da parte dell'artista e sull'opera da parte del pubblico. In ogni caso l'immagine è addobbata nei segni della geometria e della linea aperta e organica. Soltanto in questa maniera l'opera possiede il carattere dell'immagine totale, nel senso che riesce a riassumere la sostanza e l'idea, il particolare e l'essenza del reale. Non a caso nei quadri di Schifano si riscontrano alcune cifre costanti, segni automatici che ritornano come lapsus in ogni opera. Sono svolazzi e segni tracciati secondo una rigidità geometrica che si danno come una sorta di marchi di riconoscimento, di una creatività sempre individuabile e individuata. Quando appare il colore il quadro subisce un'impennata, una sonorità lirica e sempre sommersa. In ogni caso il colore serve a produrre un lavoro di evidenziamento e di sollecitazione dello sguardo, secondo i principi di una retorica che risponde al bisogno di sottolineare la libertà dell'immagine e del campo in cui s'inscrive. Ma anche il bianco e il grigio sono colori, così anche i punti della tela lasciati intatti ma relazionati a quelli dipinti. Per Schifano la pittura non è un'attività pulita, nel senso che richiede una pratica di continue contaminazioni, di imbrattamenti, di reticenze e talvolta di dettagli ben rifiniti. Paesaggi, animali o figure, l'immagine è immersa in un tessuto di colore e in una rete di segni veloci che la circondano e la corteggiano, assediandola con piccoli assalti e intrusioni fin dentro i suoi confini e la sua sagoma. Evidentemente per velocità si crea un campo d'azione e di interazione tra colore e disegno, la superficie dipinta diventa l'alveo naturale

dentro cui l'immagine scivola. Velocità e rallentamento costituiscono i tempi d'esecuzione e di percezione. La velocità segna il ritmo interno del contorno, il campo spazioso e nello stesso tempo contratto dove va a planare l'immagine, paesaggi, animali o figure. Qui la mano del pittore si aggira liberamente senza obblighi descrittivi, eseguendo numeri di grande perizia tecnica mediante l'iscrizione di linee sinuose e vorticanti, oppure lente e geometriche. Talvolta la descrizione arriva al punto di accogliere sulla tela segni articolati in parole ma che restano segni di un alfabeto appartenente più alla pittura che alla scrittura. Il rallentamento avviene ai bordi dell'immagine, quando è necessario assecondare con la mano la sagoma della cosa, paesaggi, animali o figure. Allora il segno e il colore acquistano una maggiore compostezza, una struttura ordinata che permette di individuare e costruire. La costruzione avviene mediante l'uso della sagoma che permette all'immagine di conservare della cosa (paesaggi, animali o figure) il nome più che la sostanza, il rimando elementare a un reale utile a produrre pittura. Perché l'edonismo guida la mano di Schifano che passa da un quadro all'altro, da un'immagine all'altra senza mai perdere di vista la *prospettiva di piacere* che regge la sua creatività. Tale prospettiva non implica assolutamente e necessariamente disinvoltura e gioia di dipingere, non designa il punto d'arrivo a uno stato di astratto piacere. Invece indica l'idea di una pittura che riesca a produrre, attraverso il linguaggio, un livello di intensità rispetto all'orizzontale appiattimento dentro cui vive acquattata la cosa rappresentata, paesaggi, animali o figure. Ora l'immagine è la conseguenza di molti fattori, legati tra loro dal collante del colore e dalle maglie di segni che si dirigono verso molte direzioni. Essa staziona con tranquillità nella zona della pittura che non ha punti morti o di inerzia. L'immagine poggia il fianco dalla parte della tela e offre l'altro esposto allo sguardo dello spettatore. Giace quieta nella sostanza della pittura, nella certezza di essere ormai *cosa di colore*, nuova realtà trasfigurata e deplorata nel campo di concentrazione visiva, fatto in ogni caso di linee aperte. Negli anni novanta l'immagine tocca alla fine il punto d'approdo, quella prospettiva di piacere che costituisce la biologia dell'arte. Un approdo che non significa fine del viaggio ma passaggio attraverso lo stadio intenso della forma. Paesaggio urbano o naturale, l'immagine acquista un'ampiezza insospettata riuscendo a includere dentro di sé tutti i contorni possibili senza alcuna limitazione. La pittura per Schifano diventa il luogo di un movimento fatto di impaginazione e scompaginamento, di relazioni aperte e mobili che fondano il momento sfuggente dell'arte. Non a caso l'artista usa il genere paesaggistico di memoria barocca, propenso a marcare tale processo tipico dell'arte: la descrizione è accelerata, con una scomposizione e ripetizione degli elementi di una linea linguistica che va dal Futurismo alla Transavanguardia, di cui è uno dei precursori. Così la temporalità è rappresentata al dettaglio, con segni, mediante una pittura in cui anche la materia è più disegnata che definita. Schifano assume la posizione di un artista teso a recuperare lo stato interno dello stile, la tensione dell'immagine, a trattenere dentro la propria soglia visibile tutto il risentimento culturale ed emotivo che appartiene alla sua storia. Lo spazio interno dell'immagine trova nell'opera di Schifano una doppia applicazione, inizialmente ha proceduto anche mediante la tecnica della fotografia, dove il linguaggio dell'arte trova una sua estroflessione quantitativa e reale. La specificità della pittura, fatta di un supporto e di un sistema di segni, trova una sua capacità intensiva e ostensiva, fatta di occupazione dello spazio fuori dai limiti territoriali della superficie del quadro. La bidimensionalità espelle verso l'esterno tutte le cariche erotiche dell'immagine che trova un'articolazione e una metamorfosi: il quadro che diventa scultura di sabbia, miraggio, duna, deserto. Dilatazione e condensazione sono le polarità entro cui l'immagine ha le proprie oscillazioni. La pittura tende a profanare lo statuto aulico in cui la porrebbe la sua storia interna, per accedere a una articolazione confinante con l'architettura, con la possibilità di integrare il disegno e lo spazio esterno nell'immagine globale dell'opera. La tela segue docilmente l'immagine disegnata o dipinta, assume il movimento (metonimia) suggerito dalla figura (metafora). Schifano realizza e mette in scena ciò che il linguaggio dell'immagine lascia solo sospettare. L'articolazione esplicita mette in rilievo e sblocca l'occlusione concettuale patita dall'arte negli anni settanta. Se precedentemente l'opera d'arte era abitata da un'intelligenza semantica che ne paralizzava il libero movimento interno, ora invece l'immagine slitta fuori da questa immobilità e procede liberamente verso un senso esplicito disinibito e ostentato. Così la palma appoggiata nella sabbia alla tela diventa essa stessa fonte e supporto di pittura. La pittura di Schifano tende dunque a estromettere l'eco interna dell'immagine fuori dal suo supporto tradizionale, la tela, ma l'artista è consapevole che è possibile rappresentare lo spazio anche dentro la soglia bidimensionale della pittura stessa. Allora realizza opere che scandiscono internamente l'idea di spazio, che rappresentano nel perimetro dell'immagine tutte le relazioni spaziali e temporali a essa inerenti. La pittura diventa il campo d'azione in cui interagiscono forze e tensioni destinate a trovare l'esemplare fissità dell'immagine, come nel "deserto egiziano". L'eco dello spazio trova la propria rappresentazione nelle figure dipinte, che diventano a loro volta esse stesse eco dello spazio fisico e culturale che le abita. Schifano tende proprio per questo a una pittura anche monocromatica, fatta senza sbalzi di colore ma capace di accompagnare il disegno delle figure o degli oggetti rappresentati. Turbolenza e serenità attraversano sincronicamente la pittura dell'artista, nato, come lui stesso dice, a Leptis Magna, preso dalla doppia tentazione di una sgraziatura romantica e sublime e di una pacata scaltrezza contemplativa. Turner,

Goya, Bacon, Van Gogh, Cézanne diventano gli estremi di un ventaglio stilistico di rimandi che accompagnano il formarsi dell'immagine, sempre aggirati dall'estro di una volubilità nomade e costante. La quieta oscillazione della sensibilità forma immagini all'incrocio di molte possibilità espressive, fluttuanti tra astratto e figurativo, tra il desiderio di una gestualità aperta e sconfinata e il bisogno di una delimitazione del gesto. Schifano mette in scena l'essenza di una nuova pittura che opera volontariamente sull'inciampo e sulla possibilità di una inversione di direzioni velocissime, che affiorano e scompaiono come i gorgi di sabbia che tengono al centro della propria precaria conformazione la duna, raffigurata precariamente dall'artista al centro del quadro. Teoria del non-finito ed espressione finita della volumetria accompagnano costantemente la sua opera, che si misura con la catastrofe naturale, come la solitudine del deserto. Un avvenimento affrontato con pacato abbandono, assumendo in prevalenza il colore grigio, fatto di cenere, forse a ricordo di altre catastrofi familiari all'antropologia di Schifano, come l'eruzione del Vesuvio. Non a caso le immagini hanno la solidità corazzata dei corpi ritrovati a Pompei, sorpresi e fissati in una posizione definitiva dalla silenziosa discesa di lava. Con occhio pacato l'artista dipinge sulla tela forme quasi modulari, riprese e fissate in un abbandono che ne scandisce il volume. Come modulari sono il sole, la piramide, le dune, insabbiati sulla tela. La pittura diventa il prolungamento silenzioso di una plasticità che non abbisogna più di inseguire la verosimiglianza dell'ingombro reale, ma preferisce la tensione nominalistica di un linguaggio evocativo e narrativo, dove il dramma è sotto il tiro di un'immagine che ricorda altri drammi e altre catastrofi. Schifano cerca di forzare la pelle della pittura, spostando il discorso dello spazio dentro la superficie del quadro ed evidenziando la possibilità di una costruzione interna alla pittura. Che poi significa trasportare dentro l'immagine dipinta il senso e il peso di un enigma, che ci coglie e ci sospende in un gesto emblematico, paradossalmente solare come il linguaggio dell'arte. Schifano ha disposto il luogo degno per tale accoglienza e ha fondato il momento della superficie per trattenere dentro la cornice la nostalgia postuma della vita. Qui la superficie compie tutto il suo dovere: fomenta l'intrigo tra le diverse parti del quadro, lega la visione con i fili organici della pittura e lascia precipitare il paesaggio nell'istantaneità allegra e dinamica dell'immagine. Per Schifano la fotografia invece diventa uno strumento di mobilità concettuale che evita qualsiasi identificazione dell'artista con l'opera e dell'arte con il mondo. La superficie diventa il campo di apparizione iconografica su cui si intrecciano l'occhio meccanico dell'obiettivo fotografico e la pulsione della mano che segna la foto. Schifano dunque opera come sempre in una doppia direzione. Più che il grande senso della storia, generalmente catturata attraverso la pittura, con le polaroid cerca di restituirci gli attimi fuggenti della vita telematica, le pulsazioni di una cronaca sfaccettata e multiculturale. L'artista multimediale in questo caso vive molti climi culturali, transnazionali, policromatici e poliglotti. La fotografia istantanea nella sua frammentarietà tenta comunque di dare un'idea di totalità, sistematicamente attenuata da un'imminenza ironica che riduce il *pathos*. Il tema costante, documentato anche da questa mostra, è quello della relazione dell'artista col mondo che lo circonda, una spazio-temporalità pulsante di immagini, suoni, forme e colori. Così la fotografia in Mario Schifano ormai ha varcato il guado e non può più essere considerata un linguaggio subalterno dell'arte. L'occhio meccanico della macchina fotografica non ha alcun automatismo che lo obbliga a coniugare la stessa ottica, ma è aperto a molti stimoli e memorie che gli consentono ormai variazioni e spostamenti. Qui la fotografia tende a sottrarre un dato alla realtà e alle sue relazioni d'insieme (il flusso catodico) per consegnarlo alla definitività dell'attimo e dell'istantaneità. La fotografia dunque effettua come uno strappo delle cose, una riduzione di superficie attraverso cui affiorano persistenze e residui di profondità. L'occhio del fotografo Schifano parte da una pratica costante, che è quella dell'assedio, di uno sguardo circolare per poi passare a un affondo che viviseziona il panorama di insieme ed estrapola il particolare. Velocità e congelamento sono le polarità entro cui si muove la fotografia. Il congelamento è il portato della scelta e della preferenza denunciata dalla inquadratura che stabilisce così il bordo della visione, il confine che separa e privilegia il dettaglio. In questo senso la fotografia è un esercizio linguistico, che determina un oscuramento delle parti non messe a fuoco dall'obiettivo e lasciate fuori dall'immagine. Mario Schifano ha capito che il linguaggio dell'immagine fotografica non si discosta da quello delle altre arti. L'arte in generale è sempre pratica splendente di un'ambiguità senza soste, il linguaggio dell'arte non parla mai direttamente e frontalmente del mondo ma lo coniuga sempre obliquamente e trasversalmente. Insomma egli ha capito che anche la fotografia, che tradizionalmente sembrava porsi frontalmente rispetto alle cose come pura registrazione, possiede invece un occhio obliquo e laterale che guarda le cose e le riflette modificate di segno, spostate in un altro luogo. Ha compreso che la fotografia lavora nella direzione del *ready-made*, che non resta mai tale dopo il suo passaggio sulla pellicola. Il taglio che il fotografo effettua, costringe il reale a una involontaria assolutezza, una splendente ed esibita solitudine. La realtà diventa puro sospetto visivo, un fantasma che si può soltanto ipotizzare. Il fantasma è quello telematico, l'immagine di un territorio televisivo entro cui l'artista ha scelto di abitare stabilmente. Il metalinguaggio ha sempre eccitato la sensibilità di Mario Schifano che ha avuto con le tecniche di riproduzione meccanica dell'immagine un rapporto flessibile e leggero, quasi orientale. Ma anche segnato dall'euforia impaziente che dava mobilità a un occhio volubile e cannibalesco, pronto a catturare i

dintorni televisivi, transitanti negli interni del suo spazio domestico. Ma l'occhio è sempre accompagnato dalla febrilità della mano, continuamente in esercizio, da qui la coazione a segnare migliaia di fotografie con la *griffe* della sua pittura. Così le stimmate di Mario Schifano, slittanti e mai geometriche segnano anche il campo della fotografia, con tracce piccole, anzi minime. Un cortocircuito tra interno ed esterno, finestra del mondo e occhio fotografico, tubo catodico e fisiologia di una mano sempre graziosamente impulsiva. Scorrevole e delicato il passaggio sul mosaico di fotografie disposte in migliaia di esemplari, esemplificazione moltiplicata di un tassello infinitamente bidimensionale. Sotto la mano dell'artista, prima, e l'occhio dello spettatore, dopo, transitano immagini appartenenti al campo affettivo e a quello sociale, in cui un intreccio tra il sentimentale e l'esplorativo, secondo una frequenza volubile di tempo e spazio. Schifano si conferma artista totale, produttore di un'arte istantanea che sintetizza nell'occhio e nella mano uno spaccato di vita senza soluzione di continuità. Un eclettismo stilistico guida l'occhio e regge la mano di Mario Schifano che non si identifica mai con l'oggetto o il personaggio televisivo sottratto dal piccolo schermo e miniaturizzato sulla superficie della polaroid con un cerimoniale aggiunto, una svelta decorazione pittorica che sigilla l'immagine. L'assemblaggio visivo avviene fuori da qualsiasi ordine progettuale, ma segue il dettato di un accumulo che genera ogni volta un diverso statuto iconografico. In definitiva Mario Schifano ha adoperato un'arte avventurosa come metodo creativo, una sperimentale incursione nel linguaggio e nella vita insieme. "The beauty is difficult", diceva Ezra Pound. E dunque difficile anche la felicità conseguente. Da qui l'accanimento di Schifano *versus* arte e vita. Con un doppio pregiudizio favorevole per i ritmi della creazione e quelli dell'esistenza. Andare a bersaglio non per raggiungere un disciplinato risultato, bensì per intercettare l'impazienza del puro movimento. La forma dell'arte come *pathos*, le dissonanze del quotidiano come immersione negli squarci della vita. Questa è stata la luminosa avventura di Mario Schifano, una "notte americana" vissuta apertamente e sotto lo sguardo di tutti, artista di confine e icona della seconda metà del XX secolo che nel 1998 ci ha lasciato. Naturalmente di corsa. Bisogna avere sempre un luogo da cui andar via, dice Rimbaud. Io dico: per andare. E lo dico in nome di Mario Schifano. Inviato speciale nella realtà, tra rumore alterno delle cose e suoni rapidi della pittura.