

La scrittura (e la ferita) dell'immaginario

Luciano Caruso

La presenza dell'oscuro, della immensità del rimosso e del mondo chtonico, che emergono dagli interstizi dei segni, persuadono Anna Guillot a portare avanti con maniacale precisione un suo particolare esercizio della scrittura. Provenendo da suggestioni minimaliste e da intense formalizzazioni, non sorprende che la Guillot conservi come suo tratto distintivo un estremo controllo della "pagina", con un rigore geometrizzante che si ritrova spesso nei lavori delle donne-artista. Come accade ad esempio anche in Anna Oberto, una veterana in questo tipo di ricerche, ma mentre in quest'ultima è possibile il sottrarsi e l'uscire dall'impianto geometrico-appositivo, che è il tratto distintivo della sua "scrittura", solo attraverso l'abbandono del segno per approdare, ormai da tempo, ad un linguaggio del corpo, Anna Guillot fa proliferare i suoi segni sulla superficie della tela, mantenendone il tessuto del *ductus* per poi spezzarlo e lacerarlo con scritture seconde, che emergono dal fondo e formano un testo nel testo, un'immagine segreta che chiede con insistenza di farsi visibile, dando così luogo ad un "corpo di poesia", ad una metascrittura un po' inquietante nella sua grazia manieristica ed elegante.

Il fatto è che Anna Guillot riesce a fare un punto di forza del suo stesso narcisismo lucido e, come ha acutamente notato fin dal 1985 Dacia Maraini, se la sua parola è muta, scorre tuttavia «come un rivolo di segni che quasi per incanto prendono la forma di quadrati, di cerchi, di spirali, in un processo maniacale che attira verso un nulla tanto pieno di senso quanto ne è volutamente privo». E questo perché la parola in quanto "muta" può più facilmente fisicizzarsi e diventare segno che non rimanda ad altro. Le "pagine" che risultano così da questa scrittura-enigma danno luogo ad un'arte come linguaggio senza residui, che esula totalmente dai testi (e dall'impasse) della "poesia al femminile" degli ultimi decenni, che si è abbandonata ad un'arte come racconto, come se davvero il contenuto e la carica politico-polemica dell'opera potessero prescindere da ogni verifica e corrispondenza formale.

Qui, invece, giocando abilmente sui luoghi-non luoghi (e sugli schermi) dei segni, in cui la loro visione e la scrittura diventano concrete, si delinea una "metascrittura" analitica e controllata, che racconta se stessa, come è capitato in pochi altri autori e lavori della ormai non più recente sperimentazione sul linguaggio e delle implicazioni visuali della scrittura e del libro-opera. E questo accade perché scopo della Guillot non è «la sacra inerzia del nulla», come pure potrebbe far sospettare la pur acuta lettura di Anna Maria Ruta a proposito di *Continuum/Contiguus* del 1992 (e quindi recentissima), dove si sostiene che il suo lavoro sulla parola risponde al «meccanismo oppositivo del chiuso-aperto, della nascita-vita-morte, della parola che ritorna al silenzio».

Non è e non può essere il silenzio il tratto distintivo di queste opere, proprio perché la dialettica tra il fuori e il dentro, tra il chiuso e l'aperto, nasce dalla necessità di superare il "silenzio" della scrittura stessa, del suo essere naturalmente velo, diaframma, ostacolo tra la parola-pensiero e la parola-oggetto. Di questo si era già accorto Giò Ferri che nel 1988 parlava di «scavo e di passaggio attraverso le sedimentazioni stratificate dalla scrittura al segno, dalla affermazione calligrafica alla pittura», sottolineando come «l'avventura della ricerca, il viaggio nel profondo oltre le superfici via via evidenziate, sotto l'imposizione della sistematicità programmatica, rivela, ora sottile, ora esplosiva, l'emozione tesa di una scoperta (anche paurosa) che non nasconde i suoi stessi rischi».

Attraverso lo scavo e la lacerazione del velo della scrittura interviene l'immensità del rimosso e del profondo, in una parola dell'oltre, a determinare le idee-forma che i materiali (segni, scrittura, colore) diventeranno sulla tela, che ogni volta è una tappa del processo in atto ed aspira ad uscire da se stessa, perché ogni volta quella tela, quell'opera è il risultato provvisorio di un'esplorazione che accosta e allontana i materiali stessi, anche quelli mentali e formali. I quali, pertanto, risultano tramite sensibili del processo e dell'esplorazione, ma anche delle idee e delle emozioni che l'opera stessa determina, chiamando il lettore a ripercorrere le tappe ed a partecipare, non al flusso continuo della scrittura, ma proprio all'emozione della lacerazione e dell'emergere del "testo secondo", dove concettualità ed emozionalità si compenetrano e completano a vicenda. Che è quanto dice la stessa Guillot, con termini diversi, a proposito dell'opera *Continuum/Contiguus* già citata, ricorrendo ai concetti di "fisico-contiguo" e "indefinito-abstracto", che solo compenetrandosi fra loro ed interferendo possono realizzare la libertà nella organizzazione del ritmo, che l'opera aspira a fisicizzare, visualizzando insieme il caos e la confusione del vissuto e l'astrazione e l'ordine del progetto, e pervenire così, attraverso una via particolarmente ardua, alla fisicità dell'oggetto estetico, che assume spesso, e non a caso, l'aspetto dell' "oggetto-libro", il quale costringe per la sua natura di oggetto sfogliabile ad inseguire ed a raggiungere un ritmo e un equilibrio instabili, che ogni "pagina" nella sua successione rimette in discussione, per recuperarlo immediatamente ad un altro livello e con altri incontri-scontri, anche questi provvisori ma coerenti.

Le stratificazioni, le tessiture e i disfacimenti, che sono l'aspetto e il tratto più distintivo del lavoro di Anna Guillot, come ha rilevato anche Emilio Isgrò in un testo del 1992, aspirano ad un «ordine dell'assenza» (così tipico della pratica ultima del libro d'artista, dove ogni pagina viene negata/verificata dalla sua stessa assenza, una volta che è stata girata) e convergono verso un limite, che non è quello delle ordinate, progressive astrazioni dal testo, ma quello della "memoria emozionale" che si apre in squarci da dove filtrano gli «estremi del possibile», ma anche «la creazione della vita e il suo annientamento», per dirlo con le parole stesse dell'artista, che oscilla, e non può essere diversamente, fra il tempo del vissuto e quello atarassico, che è appunto un tempo senza tempo, dove ogni volta l'opera è un frammento di un percorso più lungo e dove, soprattutto, convivono «baratri e buchi, fratture, abissi, disastri e sovrapposizioni, emersioni, direzioni e rinnovi, moti, voci, stridule forme e nuove tramature, ossature che cancellano, ricreano, orientano, delinano, offuscano, strutturano altri spazi di novità e nuove stratificazioni», con un "continuum ripetitivo", come è o dovrebbe essere della vita di tutti e non soltanto dell'individuo estetico, dell'artista, che grazie al suo simbolismo ideologico è in grado di avvertire e sensibilizzare (nel senso di rendere sensibile) l'urgenza del gran silenzio del nulla.

The Writing (and the Wound) of the Imaginary

The presence of the darkness, of the immensity of the suppressed and the chthonic world, which emerge from the interstices of signs, persuade Anna Guillot to carry forward with maniacal precision her own particular practice of writing. Coming from minimalist suggestions and from intense formalizations, it is not surprising that Guillot preserves as her distinctive trait an extreme control of the "page", with a geometrizing rigour that is often found in the works of women artists. As happens for example in Anna Oberto too, a veteran of this type of research, but while in Oberto it is possible to extract oneself and move out of the geometric-appositive framework, which is the distinctive trait of her "writing", it is only through abandoning the sign to reach – and it has been this way for some time now – a language of the body, that Anna Guillot makes her signs proliferate on the surface of the canvas. She maintains the fabric of the *ductus* to then snap it and lacerate it with later writings, which emerge from the depths and form a text within the text, a secret image that asks insistently to be visible, thus giving rise to a "body of poetry", to a meta-writing that is somewhat disturbing in its mannerist and elegant grace.

The fact is that Anna Guillot manages to make her own lucid narcissism a point of strength and, as Dacia Maraini noted as early as 1985, if her word is mute, it flows nevertheless, "Like a stream of signs that almost by magic take the form of squares, of circles, of spirals, in a maniacal process that draws towards a void as full of sense as it is wilfully lacking in sense." And this because the word, being "mute", can easily find physical expression and become a sign that does not refer to anything else. The resulting "pages" from this writing-enigma give rise to an art as language without residues, that is totally exiled from the texts (and the impasse) of the "poetry in the feminine" of recent decades. An art that has abandoned itself as a story, as if truly the content and the political-polemical charge of the work are able to abstract from any formal verification and correspondence.

Here, instead, an analytic and controlled meta-writing is delineated, playing skilfully on the places-non-places (and on the screens) of the signs, in which their vision and the writing become concrete. This meta-writing recounts itself, something that has happened with just a few other artists of the no-longer-recent experimentation on language and the visual implications of writing and the book-work. And this comes about because Guillot's aim is not "the sacred inertia of the void", as the albeit acute letter of Anna Maria Ruta on 1992's (and therefore very recent) *Continuum/Contiguus* might make us suspect. In this letter she maintains that the work on the word responds to the "oppositional mechanism of open-closed, of birth-life-death, of the word that returns to silence."

Silence is not and cannot be the distinctive trait of these works, precisely because the dialectic between without and within, between open and closed, derives from the necessity to go beyond the "silence" of writing itself, its being naturally a veil, diaphragm, an obstacle between the word-thought and the word-object. Giò Ferri had already realized this in 1988 when he spoke of, "Excavation and passage through the stratified sedimentation from writing to the sign, from the calligraphic affirmation to painting," underlining how, "the adventure of the research, the journey into depth beyond the surfaces emphasized step by step, under the imposition of the programmed systemic quality, reveals, now subtle, now explosive, the emotion aimed at a discovery (even frightful) that does not hide its own risks."

Through the excavation and the laceration of the writing there intervenes the immensity of the suppressed and the profound, in word of the beyond, to determine the ideas-form that the materials (signs, writing, colour) become on the canvas, which each time is a step in the process under way and aspires to come out of itself, because each time that canvas, that work is the provisional result of an exploration that comes close to and moves away from the materials themselves, also the mental and formal ones. These, therefore, prove to be sensitive conveyors of the process and the exploration, but also of the ideas and the emotions that the work itself determines, calling the reader to move through the steps and to participate, not in the continuous flow of the writing, but in the very emotion of the laceration and the emergence of the "second text", where conceptuality and emotionality penetrate each other with reciprocal completion. This is what Guillot herself says, using different terms, apropos of the above mentioned work *Continuum/Contiguus*, using the concepts of "physical-contiguous" and "indefinite-abstract", which only in their co-penetration and interference can realize freedom in the organization of the rhythm, which the work aspires to render physical, visualizing together the chaos and the confusion of the lived and the abstraction and the order of the project. Thus it arrives, along a particularly arduous road, at the physicality of the aesthetic object, which often assumes, not by chance, the appearance of the "object-book", which by its nature as an object that can be browsed obliges the observer to search and to reach an instable rhythm and equilibrium. Each "page" in the succession brings this into question and then recovers it immediately at another level and with other meetings-clashes, these too provisional but coherent.

The stratifications, the textures and the dissolutions, which are the most distinctive appearance and trait in the work of Anna Guillot, as Emilio Isgrò also noted in a 1992 text, aspire to an "order of absence" (so typical of the recent practice of the artist's book, where each page is negated/verified by its own absence, once it has been turned) and they converge towards a limit, which is not that of the ordered, progressive abstractions of the text, but that of the "emotional memory" that opens in gashes from which the "extremes of the possible" filter through, as well as "the creation of life and its obliteration", to express it in the words of the artist, which oscillates, and it could be no other way, between the time of the lived and ataraxic time, which is indeed a time without time, where each time the work is a fragment of a longer journey and where, above all, there is a cohabitation of "chasms and holes, fractures, abysses, disasters and superimpositions, emersions, directions and renewals, movements, voices, strident forms and new weavings, frameworks that erase, reiterate, orientate, delineate, obscure, structure other spaces of the new and new stratifications, with a "repetitive continuum", as is or should be in the lives of everyone and not only the aesthetic individual, who thanks to his or her ideological symbolism is able to perceive and sensitize (in the sense of rendering sensible) the urgency of the great silence of the void.