

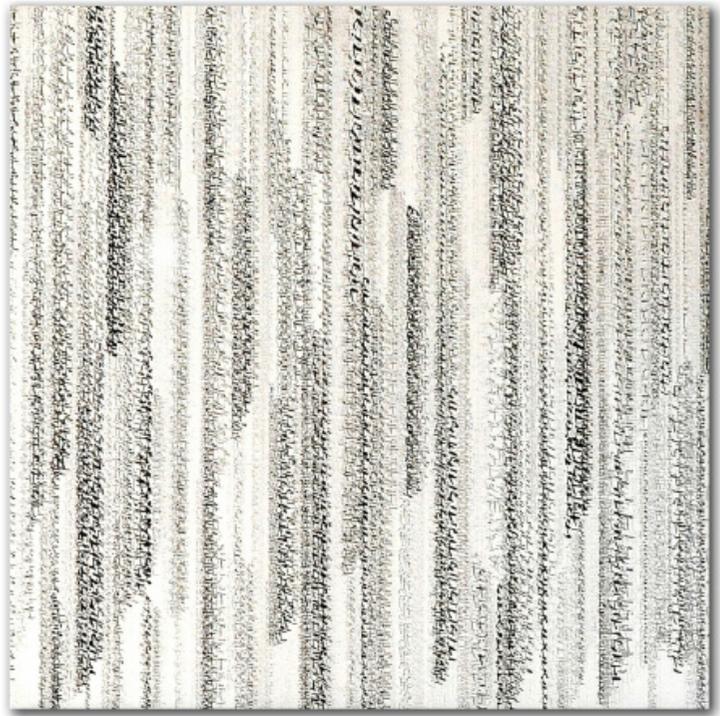
## ANNA GUILLOT Eugenio Miccini

Confesso che di Anna Guillot conosco direttamente solo poche opere, e tutte recentissime, per averle viste in mostra a Bologna. Del resto del suo lavoro precedente ho solamente cataloghi ed opuscoli a stampa. La mia attenzione, anche per una questione di simpatia, è perciò più attratta dalla sua ultima produzione. Anna mi ha cortesemente sollecitato per aggiungere la mia testimonianza a quella dei suoi esegeti, per lo più poeti: Vincenzo Accame, Carlo Belloli, Luciano Caruso, Giò Ferri, Emilio Isgrò, Carmine Lubrano, Lamberto Pignotti. Il mio compito sembrerebbe quindi facilitato, preceduto com'è da tante "letture" di operatori specialisti del settore della Poesia Concreta e Visuale, della Nuova Scrittura et similia. Confinato in gran parte nel recinto della filologia, mi trovo invece a disagio per motivi "tecnici". Tutti i testi che ho consultato, per molti versi pregevoli e taluni perfino esaustivi, mi hanno generato un'imbarazzante confusione. Intanto, per la terminologia che, anche quando dimostra un discreto apprendistato semiologico, non pare districarsi da tanti modelli retorici; ma poi, cosa per me più pericolosa, per un'intrusione in campo di una più o meno velata metafisica platoneggiante.

Sicché, spigolando qua e là, pescherò qualche spunto polemico che giustifichi, senza la presunzione di aggiustare qualche tiro, la mia sovrapposizione, per parlare di un lavoro dichiaratamente "imparlabile". Imparlabile per due motivi: il primo perché ciò che se ne dice ha uno statuto linguistico ben articolato, mentre l'oggetto di quel dire non è propriamente un linguaggio, anche se un linguaggio ce l'ha. Ma su questo argomento tornerò più avanti; il secondo motivo è che il lavoro della Guillot è traducibile in qualsiasi metadiscorso se non per via interpretativa.

Comincerò dal metodo: la "confusione", qui proprio nel suo significato etimologico, di tanta critica d'arte consiste nel fondere insieme, nell'equivalenza o indistinzione tra i due metalinguaggi (se questo termine ha ancora qualche significato pratico) dell'attività critica: quello analitico e quello ermeneutico. Il primo ha un carattere denotativo e scompositivo, verte direttamente sull'opera, descrive gli accidenti, i vettori, i ritmi, le forme, le sequenze e quant'altro costituisce le epifanie del visibile. È il lavoro dell'"uomo strutturale" che, a detta di Roland Barthes, costituisce l'intelligibile generale; il secondo ha un carattere valutativo ed ospita ogni possibile e motivata congettura e appartiene perciò alla competenza dell'interprete, che connota, giudica, conferisce senso all'opera secondo modelli culturali trascorsi, vigenti e perfino futuri. Ed è solo l'ermeneutica che è capace di trascinare il testo fuori dal linguaggio per accreditarlo nel mondo della vita e della cultura. I due momenti dell'attività critica ovviamente interagiscono dialetticamente. In fondo al campo di queste mie riflessioni aleggia evidentemente, tra le altre, la lezione di Erwin Panofsky con le sue ripartizioni: iconografia e iconologia.

Cercherò quindi di rispettare le regole. Penso che la ragione per cui Anna Guillot convoca tra i suoi commentatori soprattutto i poeti, come dire coloro che maneggiano il linguaggio, sia sintomatica: la più parte di essi sono orientati a situare la sua opera recente nel regno della pittura, o meglio in quella zona di confine in cui i "segni" di differenti universi, o husserliamente "ontologie regionali", si incontrano, si addizionano o si elidono a vicenda; una ragione che va cercata in una direzione sincronico/diacronica: si tratta cioè di un'amnesia, di testi ormai orfani dei loro supposti trascorsi verbali, di un farsi e disfarsi del linguaggio. La qual cosa, elevata a metodo, presuppone una prima e un dopo. Ma i testi della Guillot, hic et nunc, sono "atemporal". Il loro ipotetico movimento è puramente induttivo e mnemonico: è il tempo della fattura dell'artista, della gestualità necessaria a produrre l'opera; si tratta quindi di un lavoro di sostituzione della linearità temporale con una linearità topografica. D'altra parte, dalla parte percettiva, l'occhio del guardone può ovviamente percorrere, dopo un impatto simultaneo con tutte le parti dell'insieme, le righe, le cesure, gli ispessimenti e gli andamenti paralleleiformi delle tavole di Anna, ma si dirà da destra e da sinistra e viceversa, o dall'alto al basso e viceversa; tanto più che la serie di grafemi, disposti in blocchi e sequenze lungo i vettori, sono tutto sommato poveri di



IT IS, 1998 mixed media on wood 100x100x3 cm

gerarchie e costituiscono campi iterativi e tassonomici.

Un po' meno di una decina di anni fa, constatando che la semiotica era incapace di classificare certi sistemi resistenti all'analisi (pittura, architettura, fotografia, ecc.), ho cercato di applicare in un orizzonte semiologico "testuale" la retorica moderna alla fotografia. Le partizioni che riguardavano le figure dell'espressione comprendevano le operazioni morfologiche (metaplasm) e quelle sintattiche (metatassi). Sono operazioni che, riferite alla Guillot, possono svolgere utilmente un'indagine analitica: scoprire, ad esempio, le correlazioni e le variazioni delle forme dei grafi, i rapporti tra di loro, le statistiche... Ma l'invocata "omologia strutturale" tra questi e certe partiture sonore, al di là dell'evidenza, è pura congettura semantica e quindi abita tra le figure del contenuto, congettura legittima per la competenza dell'interprete. La musica elettronica, per fare un esempio, come quella seriale, non ha mai previsto sequenze foniche e ritmiche tutte identiche all'infinito. Ricordo tra i casi più estremi una partitura di Pietro Grossi, della durata presunta di settemila anni (!), che indicava, nonostante certe costanze di tono attuali, una grande varietà differita di registri, aut invicem. Ora, anche accettando certe similitudini (le sequenze grafiche, i moduli, ecc.) le convenzioni sono diverse. Le varianti della Guillot sono "intraducibili" se non per volontà dell'autrice e dei suoi esegeti, che le spingono oltre la loro natura verso quello sguardo "intenzionato" di cui parla certa fenomenologia. Ma si tratta di quella intenzionalità, di quella disposizione della coscienza ad andare al di là del visibile. Un invito plausibile, su cui tornerò più sotto. «Nihil est in intellectu quod prius non fuerit in sensu», recitava un antichissimo adagio, che in qualche modo orientò tutta una gnoseologia antiinnatista (da Tommaso a Locke) e che pone un "a priori" empirico rispetto ai contenuti nulli dell'intelletto ("tabula rasa"). Le cui attitudini e potenzialità non possono prescindere dall'esperienza sensibile, come invece parrebbe, mutatis mutandis in certe parafrasi della teoria della forma. Ma, prima di procedere, proporrei un'altra revisione: quella del termine "segno" che circola in qualche commento all'opera della Guillot.

Non è una pura disputa terminologica, se gli preferisco il sintagma "funzione segnica": il segno riposa su una convenzione (codice) che una funzione

può eludere e prefigurare, come vedremo dopo. In questo caso, nel caso cioè dei testi in esame, ciò che assolve alla funzione segnica non è un sistema di segni veri e propri, ma un sistema di grafi, mutilati delle possibilità di relazioni con il significato; il quale, rinviato all'infinito, si identifica con la propria morfologia. Il percorso, comunque, dal significato al senso – che è compito culturologico – concluderà questo mio discorso. Ma torniamo alla fenomenologia della percezione: Merleau-Ponty ci aveva insegnato che tutto ciò che si offre alla percezione visiva, in quanto visibile ci rimanda a un invisibile. In altre parole, e riferendomi alla Gestaltpsychologie e al Pensiero Visivo dell'Arnheim, possiamo azzardare che l'ineffabile può avere sue capacità affabulatorie all'interno di un sistema di relazioni psicologico-formali. Ma siamo decisamente nel regno dell'arte, di quell'arte aniconica in cui, quanto più il senso è immerso e segreto, tanto più se ne può inferire uno. Il campo speculativo, come si vede, si dilata immensamente: la poetica e le illusioni ermeneutiche che vi ruotano attorno ne sono testimonianza.

Mi volgo ora a distillare quel vago sentore di metafisica che in certi testi mi allarma: diffido di certe categorie... trascendentali. La distinzione, ad esempio, tra il tempo come "durata" che identifica il flusso creativo e vitale, e il tempo "spazializzato" che, secondo Bergson, sarebbe la riduzione di quel flusso a successione senza vita di istanti tutti uguali; mi pare un'ipotesi di cui la fisica contemporanea ha fatto ampiamente giustizia. Peggio ancora, quando si ipotizza un sistema di forme come epifania delle idee, come materia del pensiero: Platone sorride beffardo dall'inferno. Certamente, una sua qualche propaggine mistica è da accreditare anche ad alcuni teoremi dell'Arnheim e della Gestalt se non riusciamo a purificarne alcuni eccessi immanentistici per cui i fenomeni percettivi sarebbero una struttura autonoma rispetto ai singoli elementi sensoriali. È forse per questo, per questa surdeterminazione, che tali metodi e ricerche hanno finito talvolta per diventare, nel campo della figurazione "astratta", una precettistica limitativa che vanifica l'opera perché la prescrive, demandandone all'artefice la sola rivelazione. Questo è il mio parere, confortato da altri amici altrettanto scettici. Non me ne voglia Anna Guillot se la mia intenzione è quella di cambiare l'acqua ai suoi fiori, o ai suoi pesci. È anche per me che lo faccio, per costringere i pensieri altrui ad entrare nei miei angusti schemi di lettura. E di un'altra insistita omologia voglio dire: quella del minimalismo. Quale? Quello della Minimal Art, quello della musica anglosassone o quello di certa narrativa odierna? Penso che in generale il minimalismo si intenda come una regressione dal complesso al semplice, per ricercare le unità minime, gli elementi grammaticali (strutture primarie) di una morfologia plastica o geometrica, sonora o discorsiva. Ma, accanto a tali regressioni strutturali, vanno poste all'interprete le omologie "storiche", cioè le ragioni di quelle vicissitudini estetiche, culturali. Anna Guillot compie giustamente una dilatazione simbolica, non procede dal simbolo alle cose, ma da simbolo a simbolo, con un'operazione che una volta si chiamava metaculturale: allude alle sue tavole di "grafi" come interpretabili come "foni", anche se non lo

sono, scivolando su altra convenzione. Negli anni '60, è vero, la scrittura musicale rivoluzionò talmente i propri codici, che si presentava anche come tavola pittorica, risultando traducibile in suoni solamente in virtù di un estremo e calcolato arbitrio dell'esecutore-attore. Altra cosa affatto diversa erano le partiture dai "crirytmes" dei Lettristi e le fonazioni degli Avanguardisti storici, da Martinetti a Hugo Ball a Kurt Schwitters, fino alle ultime propaggini della Poesia Fonetica e Sonora. Operazioni tutte che, contrariamente alla Poesia Concreta degli anni '50, non pretendevano alcuna dignità estetica per le loro trascrizioni. Dal punto di vista del percettore, le modalità d'ascolto dominavano, anche se nel rito fruitivi l'occhio voleva solo una sua piccola parte.

Allora? Spero che tante cautele metodologiche siano servite a inquadrare il lavoro della Guillot in una zona meno battuta e che tuttavia il pretesto sia stato, ahimè, anch'esso modulato su una sorta di preterizione... Non mirano, peraltro ad accompagnare il "frenetico" intrattenimento con il "nulla" della Guillot con un altro nulla. Quel nulla, così caro alla fenomenologia esistenzialista (Heidegger, Sartre, Merleau-Ponty) su cui girovaga il fantasma di Blanchot, presuppone un realismo dell'esperienza percettiva, descritta dall'ultimo Husserl come il fondamento genetico di tutte le operazioni della coscienza. Anna Guillot, dunque, per via di induzioni analitiche, per via di riferimenti filosofici, per via di suggestioni ermeneutiche, si colloca in un orizzonte "negativo": abbandona la Galassia gutenberghiana, ma ne sottende le tracce; scende al di sotto della parola, ma ne conserva la gabbia strutturale; sostituisce l'omogeneità e l'allineamento dei caratteri tipografici con una sorta di logogrammi che scartano tanto dal modo di figurare delle icone, quanto da quello di altre scritture. Lei o noi, poco importa, ci si incammina su un ponte-miraggio che collega mentalmente sponde irraggiungibili alla stessa maniera dalle nebbie del passato e del futuro. Elusi tutti i codici di riferimento, anche quello probabile, che è forse un codice matematico-geometrico, la "negazione" di Anna Guillot è radicale: non realizza dei codici ma li prefigura. Il suo progetto, per dirla con Roland Barthes, non è l'espressione di una convenzione ma la variazione di un lavoro di codificazione; «non è deposito di sistemi ma generazione di sistemi». È il lavoro dell'artista, che non coincide mai, come invece vorrebbe J.L. Schefer, con il "grammatografo", cioè colui che scrive la scrittura dell'opera.

Il lavoro interpretativo non è riducibile a inefficaci tautologie. Ne fanno fede gli esegeti di Anna Guillot, che qui riconvoco dopo averli maliziosamente saccheggianti, per esortarli a perseverare... in quell'"errore" retorico, il solo necessario ed efficace, che prima ancora di parlare di un'opera, parla di sé, non come disposizione di metodi ma come individuazione di fini. Compriamo insieme il salto estremo, quell'atto di "coraggio allegorico", cui spesso mi richiamo, che, più o meno garantito dall'analisi, riconosca la creazione e la critica, ancorché irrelate, come dirette verso lo stesso fine. Che è un fine extralinguistico. Questo "nulla" di Anna Guillot è dunque rivolto, testimonianza e presagio, verso il mondo della vita. «Anche il silenzio è parola».

IT IS, 1994 mixed media on wood, 36x36x3 cm (a piece), mix of various pieces



## SOMMARIO

2

### EDITORIALE

"Change", 1996

Antonio Freiles

5

### LES PAROLES (INCOMPIUTO), JAN VERCRUYSSÉ

Alain Cueff

14

### OLD FRIENDS, UNITED ENEMIES & INNOCENTI

Pier Luigi Tazzi

21

### CLAES OLDENBURG: LA GRANDEZZA DELLE COSE COMUNI

Gianfranco Mantegna

29

### ACCUMULAZIONI

Rudi Fuchs

33

### VITTORIO MESSINA, NAUFRAGIO E FLÂNERIE

Mario Bertoni

36

### CHRISTIAN BOLTANSKI: TRA MEMORIA COLLETTIVA E STORIE ZEN

Giovanna Massoni

41

### GILBERTO ZORIO

Bruno Bandini

44

### THIERRY DE CORDIER DA ZERYNTHIA, A ROMA

45

### TONY CRAGG DA TUCCI RUSSO, A TORRE PELLICE

48

### CARMELO NICOSIA: ZOO

50

### ANNA GUILLOT

Eugenio Miccini

52

### RECENSIONI

