

La filosofia di Conestabile

La pittura di Conestabile è bella. Che significa dire che è bella? vuol dire che a guardarla dà un senso di piacere. Se poi si analizza questo stato d'animo e lo si scompone nei suoi elementi costitutivi si scopre che quel piacere è fatto di due elementi fondamentali (più una serie di elementi accessori, non sempre identificabili): un senso di sicurezza che emerge dall'opera (dalle opere) che presenta (tutte presentano) una solida armonia. Questo nasce soprattutto dal rigore della forma, che si struttura sempre con una sua organicità: è la sicurezza del segno, è la gradazione dei colori e il loro corretto accostamento, è l'accuratezza dell'esecuzione, e tutto questo, messo insieme, dà a chi guarda un quadro di Conestabile un senso di tranquillità e di benessere: il piacere. E c'è quasi una funzione terapeutica in questo messaggio di serenità e di godimento, che proviene da questi quadri: e non ha importanza allora se la gioia che ti trasmettono sia momentanea o duratura, autentica o fittizia, fondata o illusoria. Questo è l'effetto primario della visione. Ed è da sottolineare che contrasta espressamente, forse, non so, anche polemicamente, con tutta una linea della cultura (pittura, letteratura, filosofia) del Novecento, rispettabilissima, senza dubbio, che al contrario di Conestabile sottolinea ed aggrava il disagio dell'esistenza, e gioca pericolosamente con lo squilibrio, la disarmonia, l'incompleto (che non è lo stesso dell'incompiuto), il rottame. Certo il reale non è l'ideale, e l'ideale non è reale, il suo regno non è di questo mondo, e che sia colpa di Adamo o di Pandora, il male nel mondo c'è, e l'arte non lo dimentica.

E Conestabile lo sa e non lo dimentica. Ma ci sono maniere diverse di affrontare il problema.

Ci sono momenti nella vita di un uomo in cui la realtà delle cose pare disfarsi e lasciare il posto ad un'altra realtà più vera, recondita, inesplorata, e fino a quel momento solo arcanamente sospettata. Forse la rivelazione improvvisa di quella realtà più vera, nascosta dalle apparenze, che per un momento si svela e poi tosto dispare, è la più importante delle avventure, l'illuminarsi balenante della verità per lo più negata a noi mortali; ma l'attimo del disfarsi delle cose, che precede l'apparire della verità - e talvolta pure la verità non viene -, quell'attimo insomma di timore e tremore, quando tutto par che sia e tutto può non essere, vale più del possesso di tutta la verità.

Facciamo attenzione allora all'altra componente dello stato d'animo suscitato nello spettatore da un quadro di Conestabile: c'è infatti un altro elemento psicologico che si collega strettamente al piacere prodotto da questi quadri. Ed è la sensazione di ricevere uno stimolo: un particolare stimolo, che sarei tentato di chiamare "gnoseologico", ma il termine è approssimativo: è una forma di curiosità, la voglia di saperne di più, perché ti rendi, magari confusamente, conto a una prima rapida

visione del quadro che non ci si può accontentare della sua bellezza, avverti che c'è qualcosa di più. E questo più non è un fatto emozionale, ma un fatto di conoscenza. Certo c'è il rischio (ed è un rischio da correre) che invece lo spettatore si appaghi della bellezza del quadro, dello "stare bene": sta bene il quadro sulla parete e lui che lo guarda seduto di fronte "sta bene" anche lui, e rischia che non si avveda di quello che c'è "dentro" il quadro, vale a dire il pensiero, se volete, la filosofia. E andare più a fondo col discorso suggerito dal quadro riserva delle gradevoli sorprese, al piacere della visione aggiunge il piacere del pensiero, che – diceva Plutarco – è un piacere da re, un piacere regale (anzi – lui diceva – "regalissimo" βασιλικότητα edonè / βασιλικότητα ηδονή).

E questo per me, cioè il piacere della ragione, il piacere della comprensione, il piacere del pensiero è la cosa più importante (chiedo scusa agli esteti e ai formalisti che godono esclusivamente di *le signifiant* e non sanno quello che perdono).

E' una preoccupazione che mi viene sempre, quando sono in presenza di opere belle, gradevoli, di artisti che hanno delle cose da dire, la preoccupazione che all'osservatore sfugga quello che sta "dentro" al quadro. E Constabile, dietro la bellezza persuasiva delle forme e dei colori, ne mette molte di cose "dentro" al quadro, perché sono molte le cose che ha da dire. Ecco perché in generale questi suoi quadri hanno il pregio di stimolare, fanno capire allo spettatore che non si può accontentare del godere della loro bellezza.

E allora cominciamo a scavare, per vedere in che cosa consiste questo "dentro" di questi quadri. Vi sono dei quadri di Constabile in cui la labilità delle cose è vissuta per immersione in esse fino a sconfinare nella totale immaterialità: la percezione delle apparenze sembra essere l'unico elemento costitutivo della realtà esterna, che sommessamente dice: Io sono, però. Ma continuamente allude e rinvia ad un'altra realtà.

Prima di tutto bisogna dare un'avvertenza metodologica, anzi due. Una di carattere generale: ricordiamoci che l'arte non ci dà mai, non deve darci mai, certezze (non ce le dà neanche la scienza: figuriamoci!). La ricostruzione del pensiero sotteso all'opera di Constabile, che opereremo nelle righe che seguono, non è arbitraria, ma non è certo l'unica possibile. In questo tipo di operazioni è sufficiente mettere sullo sfondo una cosa, in primo piano un'altra, spostare i "paletti" concettuali, e ne salta fuori un'interpretazione completamente diversa della filosofia dell'autore, della visione del mondo che ha voluto trasmetterci (con maggiore o minore consapevolezza, questo non ha grande importanza).

L'altra avvertenza metodologica riguarda in maniera specifica l'opera di Constabile: essa va vista nel suo insieme, tutta intera, perché "fa sistema": e almeno per quella parte che si riferisce alla produzione dell'ultimo periodo è necessaria una considerazione diacronica. C'è un punto di

partenza ed un punto (provvisorio) di arrivo: da *Dinamismo cosmico* a *Strappi oltre le dimensioni cosmiche* e a *Buchi oltre le dimensioni cosmiche* (e strappi e buchi alludono a quello che sta “dentro” il quadro e che quegli strappi e quei buchi fanno solo intravedere), e due aggettivazioni diversificano queste due ultime serie di opere: *Particolare e Materico*. In ogni serie si ritrovano esemplari singoli, diversi uno dall’altro, ma con caratteristiche comuni. I titoli poi aiutano la comprensione del pensiero sotteso, però non fanno (come succede ad alcuni altri artisti) parte integrante dell’opera, anche perché ognuno di questi titoli comprende una lunga serie di opere omologhe, le quali costituiscono un discorso cifrato continuo in linguaggio pittorico. Il concetto di ripetizione fu ripreso nel nostro secolo da Martin Heidegger in maniera molto positiva: *In essa - egli scrive - viene primamente scelta quella scelta che rende liberi per le lotte successive e per la fedeltà a ciò che è da ripetersi*. E in Conestabile ogni opera, ogni singolo quadro, segna un aspetto specifico o una particolare modulazione del tema fondamentale.

E non importa sapere se biograficamente Conestabile abbia eseguito prima o dopo le opere di una o dell’altra fase, o che cronologicamente queste si intreccino e si intersechino fra di loro per quanto riguarda l’esecuzione e la problematica implicita in ciascuna opera. E’ la sua pittura che pone in essere la temporalità: se noi osserviamo anche solo tre o quattro opere di una stessa serie, non abbiamo difficoltà a riconoscere che le differenze tra l’una e l’altra presentano una sequenzialità, che in ogni serie è rintracciabile un certo numero di differenze calibrate che indicano un aumento o una diminuzione graduale di un certo carattere (per esempio aumenta o diminuisce il numero dei buchi e / o la loro dimensione) o altre volte delle variazioni cromatiche, un succedersi di tonalità, o un contrasto cromatico misurabile. E da tutto questo risulta una temporalità immanente all’opera, creata dall’insieme dei quadri, attiva e non passiva, quindi l’opera non subisce la temporalità, ma la realizza. *“I passaggi di dimensioni in dimensioni (sono parole di Conestabile) avvengono attraverso un “tempo”, che non può essere misurato da nessuno strumento umano”*. Per Conestabile infatti (e non si può dargli torto) nella realtà della mente l’esperienza del passato e quella di un futuro probabile o possibile coincidono nel vissuto dell’immaginazione, che è un’espansione del tempo: come la madelein di Proust. E l’artista coglie l’attimo: fermati! du bist so schön, sei tanto bello. Sta qui l’essenza della bellezza.

Peraltro la temporalità posta in essere dall’opera è solo una premessa della struttura dell’opera, una componente del “telaio” su cui si regge il “wafer” quadro. Accanto ad essa si svolge la dimensione spaziale, su di essa quella cromatica, al di sotto di essa quella concettuale e al di sotto di tutto c’è l’inconscio.

Hans Blumenberg sintetizza felicemente questo concetto nel suo *Paradigmi per una metaforologia*, un classico di questo argomento, rilevando che “*l’orologio-del-mondo è un orologio senza lancette e senza quadrante. Il senso di questo orologio – prosegue – consiste solo nel fatto che esso funziona, e precisamente solo per la sua costituzione immanente, assegnatagli una volta per sempre*”.

Essere artisti significa non solo creare con l’opera la sua temporalità ma crearla in un dato contesto storico, perché c’è anche una temporalità esterna all’opera, che è appunto la storia. In essa si situa tutta l’esperienza di un artista che con la storia fa i conti, soprattutto con quella a lui contemporanea, fino all’up-to-date, lo spirito del tempo. Con la pittura di Conestabile siamo storicamente nell’ambito dell’informale, però in senso molto lato. Tuttavia possiamo individuare dei parametri. In principio era il Caos, e questo lo possiamo identificare col *Materialismo cosmico materico*. Le strutture, dapprima inesistenti, poi prendono gradatamente forma elicoidale, quasi una allusione alla molecola del DNA. Ma, al di là del significato allusivo, è il senso del movimento che la forma suggerisce in termini che sono schematici ed elementari ancora dal punto di vista concettuale, ma elaboratissimi dal punto di vista fisico – ottico, cosicché la riuscita sul piano pittorico risulta efficacissima. Il culmine di questo processo è rappresentato dallo sviluppo delle linee elicoidali sullo sfondo della rappresentazione simbolica del Caos; anzi del caos, che a questo punto di sviluppo il magma primordiale cessa di meritare l’iniziale maiuscola, avendo perso la sua assolutezza per rappresentare d’ora in avanti la precarietà dell’esistenza, mentre la razionalità si libera e si libera da esso, quasi contrapponendosi ad esso in uno sforzo di autosufficienza e trova rappresentazione nelle forme elicoidali. La logica della ragione non ha il sopravvento sulle forze oscure, non le doma, esse rimangono sullo sfondo e costituiscono l’insidia costante dell’irrazionalità ora vissuta come incomprendimento (sul terreno gnoseologico) ora vissuta come violenza (sul terreno etico).

E’ così che il colore (sono ancora parole dell’artista) “*viene inteso come materia carica di energia liberatoria, emozionale, indipendente dal disegno*” e a queste condizioni non può fare che da sfondo, massa disomogenea che simboleggia l’inconscio come particolare, ma esprime tutta la realtà, che Heidegger direbbe ontologico-ontica, in termini emozionali e al tempo stesso descrittivi. E qui si potrebbe aprire un discorso diverso, perché il tentativo di operare un sondaggio a questo livello c’è. Sono segni impercettibili, striature, a volte: è il ritorno alla dimensione del materialismo cosmico materico, che affonda nella profondità della psiche, fino ad essere forma della materia. Ma ogni tentativo di decifrazione dell’inconscio è per definizione arbitrario e azzardato: perché la realizzazione comporta che l’inconscio diventi conscio di sé e cessi di essere quello che è.

Questo dell'inconscio è l'equivalente del senso del mistero e il senso del mistero è un aspetto che caratterizza anch'esso - come si sa - tutta una considerevole parte della cultura europea del Novecento: ha presupposti ben precisi e rigorosi, e si manifesta in forme diverse, da quelle più insolite e bizzarre, che trovano fin dai primi anni del secolo argomento e conforto nella agonia della ragione, a quelle - e sono le più efficaci - contenute e quasi sommesse, dove il mistero è avvertito pudicamente nella sua intensità. Ed è questo atteggiamento che si ritrova nella pittura di Constable con una funzione quasi di presupposto rispetto al resto.

Constable tuttavia nel momento in cui realizza queste opere ne sottolinea l'eccezionalità. La cosmicità riassume il tutto indefinito avvolgente divino dei filosofi presocratici che assecondarono intuitivamente l'indeterminatezza delle percezioni sensoriali considerate allora il primo livello della conoscenza, che peraltro ne garantivano l'aspetto materico, che riaffiorerà due secoli dopo col materialismo democriteo.

Il momento idealmente, non necessariamente, successivo è quello dei buchi e degli strappi. Il senso della precarietà delle cose, di cui s'è detto, e che si riferisce al mistero, ma che si avverte anche quando mistero non vi è, trova immediato riscontro nella pennellata interrotta, nel colore talvolta sommerso, nella interruzione altra volta del contorno quando c'è; e del resto non può non riportare alla interiorità dell'uomo l'appello del vero. Diciamo subito che gli strappi non rappresentano delle ferite nell'essenza della materia: si tratta di soluzioni di continuità che entrano a far parte integrante della forma dell'opera; qualcosa di simile all'atomismo democriteo ed epicureo, che inventa il vuoto come rappresentazione sensibile del non-essere. Dico questo per mantenere l'analogia con l'alba della riflessione del pensiero presocratici nell'antica Grecia, ma Constable ha di vista le esigenze della realtà contemporanea, ed il sospetto che a un primo livello di consapevolezza quei vuoti, strappi e buchi, esprimano un vuoto etico non è infondato. Ma per restare sul piano logico e metafisico (perché il livello etico è pur sempre un azzardo) gli strappi si differenziano dai buchi perché stanno più dalla parte della naturalità, mentre i buchi rappresentano più specificamente l'astrazione concettuale.

Alla base c'è il problema ontologico: l'essere parmenideo, uno e solido, unico ed integrale, pone il problema del vuoto, del non-essere, come luogo in cui spostare i "pezzi" di essere per dar ragione del divenire; come l'eroe negativo del *Sofista* di Platone, che, come riassume Hans Blumenberg, fugge "*nella tenebra del non-essente, dove può essere riconosciuto solo difficilmente, e qui imita l'ente in immagini senza essere, lui, il macchinatore che apparecchia il gioco delle ombre*".

E Constable ci fornisce la rappresentazione grafica, diagrammatica del problema ed una sua provvisoria soluzione: l'essere come corrispettivo metafisico dell'inconscio.

E infatti si tratta di un essere che si muove poggiando su se stesso nel pensare se stesso, e deve porre in essere se stesso da un nulla, che è come se fosse l'antimateria, ma è anche una realtà che l'artista possiede nel momento in cui la produce. E allora l'"ordine ordinato" dei buchi allineati è la metafora dell'ordine cosmico, dove la materia diventa macchina semovente, dove il ripiegamento interno verso il nocciolo duro del significato svela le ragioni paradossalmente irrazionali dell'opera, le "matri" di Goethe. Diceva Paul Ricoeur che *"le sorti dell'istinto sono in realtà le sorti delle 'rappresentanze psichiche' dell'istinto"* e metteva in evidenza che la *rimozione*, dal momento che scinde l'istinto dalla coscienza, introduce l'*allontanamento* e la *distorsione* che per Freud costituivano gli ingredienti fondamentali del lavoro psichico.

Conestabile esplora le diverse variazioni di questa "costituzione immanente", che sancisce il rapporto fra l'autore e l'opera, producendo una serie di quadri che raffigurano un certo numero delle diverse possibilità: l'importante è infatti che ciascuna possa essere così e non altrimenti, perché l'"altrimenti" ha anch'esso in sé la sua assolutezza.

BRUNO ROSADA