

DOMENICO SPINOSA: IL PRIMATO DEL VISIBILE

Vitaliano Corbi

Talvolta le immagini sembrano volersi sottrarre al nostro sguardo, nascondendosi nel buio o dileguandosi nella luce. Provate a entrare nei neri di Odilon Redon, a frugare nel mistero delle ombre che generano mille sospetti e pensieri paurosi di insidie e attirano sul fondo, arretrando fin sulla soglia dell'invisibile. O, al contrario, lasciatevi andare nei bianchi accecati dei quadri di Cy Twombly, dove gli occhi non riescono a trovare più appoggi. Qui bisogna procedere a tentoni, perché ha proprio ragione Roland Barthes a sostenere che con Twombly s'è spezzato il legame tra la pittura e la visione. Ci sono, invece, altre immagini che quasi ci vengono incontro e danno l'impressione, come diceva Marcel Merleau-Ponty, pensando soprattutto alla pittura di Cézanne, che siano le cose stesse a «farsi vedere». È esattamente quel che si prova davanti agli ultimi quadri di Domenico Spinosa. Nella felicità dello sguardo smemorato dallo stupore solare dei *Cactus*, degli *Ulivi* e dei *Voli di farfalle* partecipiamo alla rivelazione di un mondo in cui i colori e la luce dolcissima trattenuta negli impasti della materia pittorica non evocano pallidi fantasmi della realtà, ma sono la sostanza e la «carne» delle cose. Questo aspetto della pittura di Spinosa tocca forse l'orizzonte delle domande di Merleau-Ponty sul senso del «vedere» e s'accorda certamente con la convinzione del filosofo francese che l'esperienza percettiva non sia riducibile al semplice effetto di un input, ma rappresenta il processo attraverso cui la coscienza e il mondo, il soggetto e l'oggetto si costituiscono reciprocamente e l'esistente avverte il suo rapporto originario con l'essere. «La visione non è una modalità del pensiero o una presenza a sé. È il mezzo che mi è dato per essere assente da me stesso, per assistere dall'interno alla fissione dell'essere, al termine del quale soltanto mi richiudo su di me. I pittori l'hanno sempre saputo». Ma, fuori del contesto filosofico da cui proviene, l'affermazione del ruolo conoscitivo e quasi del primato ontologico della pittura finisce con lo sfumare nella dimensione di una metafora. Può assumere allora il valore di un riconoscimento della intensa vitalità e insieme del carattere di compiutezza che sono propri dell'opera d'arte, anche quando essa reca in sé i segni del dolore o lascia trasparire la consapevolezza d'appartenere al mondo dei sogni e delle illusioni. Nei dipinti di Spinosa una sensazione gioiosa di accresciuta intensità vitale è provocata dall'urlo giallo del disco solare, moltiplicato tra le pale dei fichi d'India, e dal respiro luminoso che attraversa il volo delle farfalle e delle libellule, lasciando appena un velo d'ombra tra le ali e il polline dei fiori. Gli ulivi, poi, non sono semplicemente la trascrizione sulla tela di un brano di natura rapito alla realtà del paesaggio cilentano per raccontare le impressioni di un breve soggiorno estivo. L'intrigo dei rami e delle foglie si distende largamente e svapora nello spazio diventando una sola cosa col cielo e con la terra e suscitando in chi guarda un effetto di arioso coinvolgimento, in cui, però, non è annullata la percezione della distanza dalle chiome degli alberi, leggère come il «fumo verde che lontano sogna» di un verso di Antonio Machado. Sono, dunque, immagini di un mondo in sé perfettamente concluso, che infondono un sentimento di felicità non perché parlino di una serena Arcadia, ma perché la loro stessa bellezza - il piacere cioè di un tessuto pittorico nel cui splendore

trepidante è fermato un attimo di vita - riempie interamente il nostro sguardo ed esalta la percezione del presente, proiettandolo forse nella dimensione dell'eterno. Mario Pomilio, che della vasta ed autorevole letteratura critica su Spinoza ha scritto alcune delle pagine più penetranti, ha insistito giustamente sul «senso fortissimo della mutevolezza della realtà fenomenica», la quale nelle opere dell'artista napoletano appare «come sorpresa tra due battiti di ciglia e per quell'istante sollevata al magico, all'illusorio, al surreale». Alla capacità di Spinoza di esprimere la pienezza e direi l'infinita potenza concentrata nell'intuizione di un attimo di vita, anche quando vi traluca la coscienza della fugacità, noi siamo debitori del filo di felicità che l'arte riesce ad aggiungere alla tela della nostra esistenza. Come non pensare, allora, a quel passo della seconda delle *Considerazioni inattuali* di Nietzsche in cui il fondamento della felicità dell'uomo è riposto nella possibilità di fermarsi «sulla soglia dell'attimo dimenticando tutte le cose passate», di «star ritto su un punto senza vertigini e senza paura»? Forse è per questo che lo sguardo, quando vibra al fremito iridescente dei colori dei Voli, quando s'adagia stupefatto sugli impasti delle terre brune, dei gialli carnosì e dei teneri verdi dei *Cactus* o vaga liberamente tra il cielo e le foglie degli *Ulivi*, sente cadere da sé il peso dei ricordi e dell'orrore di cui è carica la storia, e può immergersi felicemente smemorato nel mondo che gli si apre dinanzi. La pittura di Spinoza, dunque, tende a concentrarsi nella durata della percezione. Non mostra apertamente tracce di fuga verso il passato o indizi di inquietanti premonizioni. Essa appare insediata nel presente. Ma non ciecamente contratta in questo. Intorno alle sue immagini si vede palpitare un alone - creato dalla luce variamente diffusa dalle cose stesse e modulata dal mutevole filtro dei valori atmosferici - che, rendendo più evidente quella sensazione di distanza cui abbiamo accennato a proposito degli *Ulivi*, aiuta a cogliere l'intonazione fondamentalmente lirica dell'arte di Spinoza. Nonostante il forte coinvolgimento dello sguardo entro il campo pittorico, favorito dall'assenza della linea d'orizzonte e di qualsiasi indicazione prospettica, non c'è mai l'imminenza asfissiante di certo materismo informale. Questa di Spinoza non è mai stata materia bruta, cieca, realtà *autre* che resista allo sguardo chiudendosi in una oggettività insondabile e quasi ostile al rapporto con l'uomo. È, al contrario, oggi ancora più chiaramente, una materia impastata e addolcita dall'amorosa consuetudine dello sguardo dell'artista, prima ancora che dall'abile sapienza delle sue mani. Nel rapporto tra noi e le immagini c'è luce e spazio, c'è una continua e mai brusca variazione di prossimità e lontananza in cui sembra respirare la materia pittorica. Si può dire in altre parole, e riprendendo il motivo iniziale di queste annotazioni, che è il sentimento acutissimo della confluenza del momento oggettivo e di quello soggettivo, avvertito soprattutto attraverso il legame che unisce l'uomo alla natura, ad aver sostenuto Spinoza nello sforzo di tradurre nella esultante visibilità dell'immagine pittorica la presenza della materia. Il tema della natura è stato sempre centrale nella pittura di Spinoza, come lo è stato su tutto il versante dell'informale italiano, di cui, del resto, il maestro napoletano è stato tra i maggiori e più originali interpreti, senza mai indulgere, però, alle angosce esistenziali di cui troppo facilmente venivano accreditati i manipolatori di spessori materici e di segni furiosamente gestuali. Anzi, il pungolo espressionista che persiste anche nelle versioni più recenti e concitate dell'informale è del tutto assente in Spinoza, che nella materia e

nei segni della sua pittura ha piuttosto voluto suggerire il sogno di un attimo che illuminando la consonanza dell'animo con la natura riassume in sé la vita dell'intero universo. L'autenticità di Spinosa sta nello «scandalo» di un artista che si ostina a rinnovare quell'illusione di felicità che ha accompagnato sempre il corso tragico della storia umana: quell'illusione in cui, all'aprirsi dell'era tecnologica, un nostro grandissimo poeta, e pensatore tra i più lucidi e implacabili mai esistiti, riponeva alla fine la ragione unica dell'arte. O forse bisogna credere, come vorrebbe l'ipocrisia dei bigotti e dei falsi progressisti, che all'arte possano assegnarsi compiti più edificanti e diversi da quello di offrire un temporaneo e consapevolmente illusorio *remedium mortis*? Non un tentativo di evasione, per rimuovere il pensiero del limite conclusivo e ineludibile di tutto ciò che è oggi meravigliosamente vivo, ma al contrario una sua anticipazione, forse solo un trasalimento dell'animo, che avvertendoci, però, della misura della nostra esistenza ci spinge a cercare nell'attimo di vita fermato nell'immagine artistica quel tanto di felicità che ci è concesso. La pittura conosce questi pensieri, ma rimane, com'è giusto, nella luce del mondo. Voglio dire che essa non pretende di spingersi oltre il limite dell'esistente e volare nel vuoto dell'abisso. Lo sguardo dell'artista è carico della struggente intuizione del carattere radicalmente fenomenico del mondo, che è poi il sentimento della sua accidentalità e precarietà. Anche l'idea della natura, come aveva ben compreso Pomilio, non ha nulla del *cliché* tradizionale che la vorrebbe sottratta alla legge della caducità. E tuttavia è fin troppo evidente che il turbamento che può sorprenderci di fronte al breve volo d'una libellula non fa che accrescere ai nostri occhi la sua bellezza. Del resto, non sarà certo per caso che uno dei temi più cari ai poeti di ogni tempo è quello che intreccia la coscienza del destino effimero delle cose con un inesausto desiderio di bellezza.

Napoli, settembre 1993