

Florianò De Santi, Alberto Sughì e lo schermo dantesco (2002)

in Corrado Gizzi, Alberto Sughì e Dante, con testi di C. Gizzi, F. De Santi, M. Marti, A. Sughì (Silvana Editoriale, Milano, 2002)

I

Si e' spesso domandato come la pittura italiana potesse rappresentare il nostro massimo autore letterario - e alcuni tra i maggiori scrittori e poeti - sopportando le contraddizioni di un'immagine comunque problematica. Soltanto un'iconografia esteriore, o se si preferisce aneddotica, e riuscita a individualizzare e raffigurare i vari Petrarca, Boccaccio o Tasso. Sugli autori piu' vicini a noi non disponiamo di quasi nulla: si rifletta solo sul mancato confronto con l'immaginario "leopardiano", quasi un recupero di realta' nell'interno piu' sacro, nell'adyton, della fiction romantica. In Leopardi il sentimento finto della vita diventa, nella storia che l'esamina e lo convalida, di una verita' "particolare" che la stessa analisi psicologica a malapena riesce a trattenere per il lettore nella sfera fantastica poiche' quel sentimento gronda di una vita che non ha esaurito, e divenuto vero eundo, andando verso la sua sorte i fantastica, ma con un'energia che appena tende a prolungarne, appunto al di la' dell'opera, la traiettoria sino al nostro tempo.

Forse ha pesato l'incidenza della modernita': il nascere in altri termini della fotografia e di marchingegni simili. Anche se si deve riconoscere che e' giusto nella modernita' - specie quella novecentesca - che i pittori si sono rivolti a disegnare i volti e i profili dei letterati. E se, come dice Benjamin, e proprio della "scrittura filosofica" ritrovarsi di nuovo, a ogni svolta, di fronte al problema della presentazione, il modo della Darstellungsweise (la presentazione) della nostra epoca e il commento, quella scrittura che si fa e si costruisce sui margini del sapere moderno. E con que sto spirito che il filosofo berlinese, dal 1926, entra in quella grande peripezia teorica e formale che si disegna attraverso tutti i suoi saggi, e soprattutto nel Passagen-Werk, come il piu' straordinario arabesco del ventesimo secolo, in cui affiorano i volti di Baudelaire, di Aragon, di Kafka, ma soprattutto di Proust.

Il caso di Dante e piu' particolare, distinguibile da quello degli altri autori. La pittura ha onorato la sua grandezza soprattutto in ambito internazionale: col primo Ottocento tedesco, con i Preraffaelliti. Molte sono le statue e i busti, forse non tutti di primario valore; ma, e noto, piu' che l'interpretazione della sua figura, molti incisori e illustratori si sono cimentati con un personaggio. E in tal senso il poeta che viene condotto tutt'attraverso i tre regni - l'Inferno, il Purgatorio e il Paradiso - e' l'uguale cui si da il riconoscimento dell'autore che e' per tutti noi sommo. Figura reale e personaggio poematico in fatto alla fine coincidono, allo stesso modo che nel Fedone di Platone Xeidos e Xeidolon rivelano nell'opera d'arte un'inconfessabile parentela.

II

Non suscita stupore che un artista della qualita' di Alberto Sughì - un "maestro", diciamo a chiare lettere - pervenga all'apice di una camera tra le piu' luminose del secondo Novecento a misurare la propria forza espressiva su quello che e' il "sapere" obiettivo di Dante. Una certa convinzione nel cuore si inferisce infatti in lui dall'acquisto di una decisa e piena maturita, ma dall'altro c'e' la potenza gia tentata e sondata delle suggestioni filosofiche e allegoriche di certa visivita dell'artista romagnolo nell'ultimo decorrere dell'altro secolo. Adesso Sughì ha lavorato sul patrimonio culturale e umano del poeta fiorentino realizzando disegni tracciati col colore o col bianco e nero, e anche oli e tempere.

Sappiamo - precisa Heidegger - "che la thea- la visione e' suprema". Ma piu' luminosa, piu' raggianti e l'apparenza in quanto tale, "piu' luminoso in essa brilla cio di cui essa non e' che apparenza": l'essere. Il bello secondo la sua essenza e' tra tutto cio che brilla, cio che risplende con piu' evidenza nel dominio del sensibile, di modo che per la propria luminosita, lascerà splendere l'essere stesso. Ma in realta', la bellezza per Sughì non e' soltanto lo splendore dell'Essere nell'apparenza: e' l'Essere stesso l'oggetto della sua ricerca grafica e pittorica, e del sapere, tanto da farci venire in mente nell'interpretare ermeneuticamente il suo lavoro che nel Fedro Platone giunge a parlare con una formula che avra' un enorme successo, di philokalia, amore di bellezza, come sinonimo di philosophia, amore di sapienza. E, ad esempio, una tempera su carta il Ritratto di Dante serrato nel tratto e folgorante nel prospetto del volto. Ugualmente Dante con "li occhi dolenti" in cui la stessa trepida intensita ha un risalto idealmente sentimentale e romantizzato, con un concetto di istante che e' atopus e che e' la perfetta negazione di ogni determinazione spaziotemporale. Ma sia l'un foglio che l'altro presuppongono una modalita' moderna, anche per quegli aspetti - di fiera intellettuale e di disponibilita interiore - che sono stati appannaggio del rilancio da noi della figura del poeta (dopo l'indifferenza o quasi nel XVIII secolo) nei primi anni dell'Ottocento e poi via via in un crescendo continuo da allora sino ai nostri giorni.

La pittura, che accende se stessa infiammandosi al contatto con il grande poeta, e' ovviamente anche cagionata da episodi sintomatici, o da esperienze che rimangono nella memoria di ognuno: tali l'esilio o la

“scrittura” della Commedia. Sughì non teme di annientare la propria ispirazione al concetto con questi eventi, di per sé proverbiali. Pure in questo caso l'impostazione visuale dimensiona al centro del foglio la figura del genio; sopravvenendo la gestazione di un evento - la redazione del grande poeta, sopravviene un totale in cui compare l'intera figura, con uno stilema espressivo che va dalla molteplicità delle sensazioni verso l'Uno, che muove dall'Imago della bellezza oscura verso la vera bellezza dell'intelligibile. Ma ovviamente ogni variazione si subordina alla percezione intellettuale della visività di Sughì: ai suoi colori, alle sfumature che distende sulle tele e sui fogli, all'equilibrio delle immagini. C'è una curiosa e significativa inclinazione dell'immagine in Dante, la strada dell'esilio, ancora una tempera su carta: qualcosa che lascia pensare a baluginii cupi trascinati vagamente per le vie della dispersione e della fuga, con anche una cert'aura sensitiva, intima e mentale: una riflessione tesa del pensiero, dell'anima interiore, ad Xepodè immaginativo.

In quest'opera la luce spruzza sinergica sulla figura, spazio tagliato dal suo apparire: luceombra fitta in linee di forza, in tratteggi decisi e paralleli, quasi memoria di un'antica geometria che appunto si cicatrizza sì che l'immagine di Dante risulta, mentre erompe ancora “dentro”, ancora sostanziale alla propria matrice, di cui essa ha ancora la forma come un mallo appena aperto. L'apparizione, il suo pieno, è l'altro aspetto, oppositivo al vuoto di un parmenideiano kosmon apatelón, un universo ingannevole che Sughì lascia e su cui lo spazio sostanziale pare incavernarsi. La figura, insomma, è un pieno che suppone un vuoto come il suo stesso doppio sostanziale, la sua opposizione necessaria a essere.

I disegni in bianco e nero riprendono a volte quei soggetti (ad esempio, Dante con “li occhi dolenti”). Spiegano i percorsi di Sughì, gli abbozzi: le inclinazioni del segno e la specifica propensione del tratteggio e del chiaroscuro nel suo diffondersi su tutto il foglio. Nasce il senso oppositivo del signum nel signatum, in quanto senso riflessivo, che facendo meno dell'idea premessa all'operazione, estrae un'idea uguale di durata allo stesso operare dal visibile all'invisibile, sì che l'invisibile è la prosecuzione della stessa operazione fenomenologica nella presenza dello spettatore, quasi nello speculum dello stesso operare. Verso il quale precipita - come nei quadri più angoscianti di Giacometti e di Bacon - non la figura, in tutta la sua imminenza tragica sfuggita all'idea, ma l'operazione riflessiva che tanto più ribalta la figura nelle sue more psichiche quanto più essa sembra sigiarsi dei propri atti di presenza, e quasi confondersi con l'atmosfera ambiente. Come usava dire un tempo, queste “orme” ci immettono nei meandri dell'officina espressiva del pittore: nella sua “lingua”, nel suo pensare e progettare per immagini. Il punto di vista, al pari di una macchina da presa, ruota tutt'intorno al grande poeta: lo riquadra da lato, da sotto in su oppure in piena frontalità. Lo vede o lo fa vedere obliquamente, quasi sorprendendolo in un gesto sintomatico o esemplare, oppure avvicinandolo nella meditazione che lo penetra e che lo investe consegnandolo a un'immobilità celeste, stringendone e fissandone il profilo in una fissità paradigmatica. Dove si adombra l'infinito che sovrasta l'uomo e, afferma il pitagorico Numenio, il difensore strenuo della parola platonica, la materia: sconfinata, indeterminata, priva di logos. Questa materia, che si è calata nell'oscurità del corpo, può attentare con le sue mescolanze anche il Dios Soterios, il dio Salvatore. Per tale motivo, prosegue Numenio, “pare ben giusto mettere al primo posto l'incorporeo”. Anzi, l'incorporeo è l'intelligibile stesso, come appare anche nell'esperienza figurativa di Sughì. È un Dante meditabondo e cogitante quello che ci arriva dai disegni di Sughì: un titano dotato di forza intcriore, con tutta la sua propria libertà creativa da rivendicare e indi da espandere nel mondo. Quando invece interviene il colore, lo stesso soggetto è mostrato in atto di agire: mentre butta su carta il suo gran testo - ad esempio - oppure traguarda in lontananza. Il colore nella sua gamma fascinante e mossa lo contorna quasi ponendolo in una nicchia, in un ambito popolato da quelle istanze di necessità (per dirla in termini filosofici) che lo fissano nel conflitto con se stesso e con i suoi pensieri. Dante, insomma combatte la sua battaglia intcriore ed espressiva - estetica ed etica al contempo - su quello stesso terreno nel quale viene minata la volontà: la volontà individuale e collettiva.

III

La selva è un'antica metafora per indicare il pericolo, il labirinto, l'erranza in ciò che non ha confini. Già nell'Eneide Virgilio parla di notte, di ombre, di solitudine: “come nell'incerta luna, in una luce maligna, est iter in siivis, è il cammino nella selva”, vale a dire un inextricabilis error. Il concetto di selva è l'intera materia del grande poema di Bernardo Silvestre, De mundi universitate sive Megacosmus et Microcosmus, e dunque percorre tutta la riflessione della scuola di Chartres. Ricompare ovviamente in Dante, nel Convivio, ma soprattutto nella Commedia, là dove la “selva oscura” si unisce all'immagine dell' “acqua perigliosa” e al buio: “là dove il sol tace”. Ultima di tutte le cose è hyle, che “noi diciamo selva e che sta nel luogo più basso”, puntualizza Cristoforo Landino, che recupera, come aveva già fatto Scoto Eriugena, anche il significato proprio di hyle: legno, materiale da costruzione. Il demiurgos che agisce nella selva, per produrre le cose, è lignarius faber, e la selva “contiene un legno scabro e informe”. È nel contesto di questa rivisitazione che Sughì, con un tratto di genio che taglia la questione come una lama di luce, pare ricordarci - con la sua suite dantesca -

che dobbiamo tornare indietro, e ripartire da Plotino, al suo singolare tentativo, speculare rispetto a quello di Platone, di eliminare l'informe dal mondo: di fondare sulla bellezza il nostro rapporto con la realtà. È all'interno di questo tentativo che scopriremo un'altra grande "lacerazione metafisica", simile a quella che si è aperta nel cuore del Timeo: la bellezza, per essere tale, deve spingersi fino a diventare l'invisibile e l'indicibile stesso, ciò che non ha figura, non ha forma, non ha limite.

Ma in questo tratto, nel continuo allargamento degli spunti tematici, il pensiero pittorico di Sughì disloca le proprie immagini in uno spazio interstizio tra una forma data e una possibilità ulteriore: tra l'hölderliniano Unförmliche e YAllzuförmliche in cui il possibile diviene in ogni dove reale. Ciò che non ha ancora netta forma, ad esempio nel disegno, e che si atteggia all'attesa di una sua propria forma, dissolve la realtà delle configurazioni che ci sono più note e più abituali nel "divenire" interno al proprio "trapassare".

L'occhio intriore di Sughì è all'inizio disavvezzo alla luce, come quello dell'uomo uscito dalla caverna nel mythos platonico della Repubblica. Ma, procedendo via, per sottrazione come lo scultore con una statua, togliendo il superfluo, levigando, lavorando, egli può giungere - parafrasando Michelangelo - "allo splendore della virtù", a diventare esso stesso luce, esso stesso sguardo. Chi vede deve diventare visione, come l'Atteone di Giordano Bruno che da cacciatore diventa preda. L'occhio sughiano non potrebbe vedere il sole, se non avesse in sé la natura del sole. Del resto, la metafora dell'occhio "solare", del veggente che si fa visione, ha avuto una fortuna immensa, e si ripropone quasi alla lettera in un testo di Goethe. Ma, prima dell'autore delle Affinità elettive, Dante ha riproposto questo "sguardo che si guarda". "Essa filosofia, il divino poeta scrive nel Convivio, che è [...] amoroso uso di sapienza, sé medesima riguarda, quando apparisce la bellezza de li occhi suoi a lei: che altro non è a dire, se non che l'anima filosofante non solamente contempla essa veritate, ma anche contempla lo suo contemplare medesimo e la bellezza di quello, rivolgendosi sopra se stessa e di se stessa innamorando per la bellezza del suo primo guardare." Nell'immagine di Dante, Sughì individualizza il movimento - che è tuttavia conquista di porzioni di realtà, conoscenza inesausta, infine conflitto - in quei segni in cui lui, straniero a noi che lo guardiamo dal presente, fasciato dai suoi pensieri eterei, comincia a prendere significato in rapporto alla nostra dimensione di moderni. Da assoluto e superiore che era, Dante si trasforma e discende

nel nostro mondo. Il suo symbolon, segno che contiene il molteplice, inizia a significare in rapporto al nostro universo e alle nostre comprensioni. Come un Edipo, come l'Empedocle di Hölderlin tradotto nei testi del poeta tedesco, Dante cade nel nostro mondo. Vi discende perché deve ritrovarvisi, con uno sguardo che tende a introiettarsi, a implodere verso un luogo che è ancora più oscuro e difficile della chòra di Platone: un luogo perduto nell'assoluto che ci sovrasta e nello stesso tempo in un'abissale profondità, inafferrabile dentro il soggetto. Solo un'estasi può permettere di coglierlo.

Il colpo d'ala di Sughì - in questo momento drammatico per la nostra democrazia - è il fatto di congetturare pittoricamente un Dante che ci si rivolge e che sta tra noi. Una tempera su carta intelata del 2002, dunque recentissima, delinea il poeta appoggiato alla balaustra di un piccolo balcone: intento a discettare (vedi il gesto della mano destra, e la protensione dell'indice) e convincere come parimenti ad ammonire. Intorno, un pullulare di teste e volti in atto d'udienza, tese all' "ascolto" del grande poeta metafisico e civile, e l'astanza solenne delle bandiere: rossa, bianca e verde, ognuna portatrice di una storia e di una verità in anni di damnatio memoriae - e tutte insieme compitanti i colori del nostro simbolo nazionale di italiani, oggi purtroppo minacciato.

È un Dante eretto a "testimone", come si vede in un altro foglio: presenza viva allo scempio dei corpi, alle stragi, alle distruzioni morali e intime che sono oggigiorno consumate ripetutamente. Come ai tempi della Resistenza, dei corpi trafitti sui pali del telegrafo, appesi ai rami degli alberi, buttati nei fossati, trucidati e brutalizzati. Nel Novecento abbiamo conosciuto l'esplorazione della malattia, della morte e del patto diabolico con Thomas Mann. E poi la follia mefistofelica di Bulgakov cui si contrappone un bene che è esso stesso scorticamento del mondo. E via via il furore impotente di Faulkner, il male di vivere di Montale e il mondo dopo la fine del mondo di Beckett. Abbiamo visto la nuda vita esposta fino all'oscenità in Bacon o nelle lacerazioni e nelle ustioni di Burri e Mastroianni. Eppure Adorno ha detto che la cultura dopo Auschwitz è entrata in una no mans land, e che il pensiero può pensarlo solo pensando contro se stesso. Ha detto anche che solo chi tenta di figurare - come Sughì - il mondo dopo Auschwitz può comprenderlo.

IV

La tragedia, sostiene Heidegger nelle sue lezioni su Nietzsche, eredita la filosofia eraclitea in quanto è la "scrittura" che mantiene nella sua forma anche il disordine, l'informe, la contesa e il dissidio. Questa sua caratteristica fa della tragedia stessa hpalintos harmonie espressa da Eraclito, come il suono che contiene in sé la vibrazione delle corde dell'arco della lira.

La scrittura di Sughì è anche però la tensione di un tempo, il presente, in cui si affronta l'oscuro del passato e

l'oscuro dell'avvenire. È in questa tensione che si esprime il paradosso della conoscenza tragica dove, nel ciclo di opere che Sughi dedica alla Vita Nova e alla Commedia, chiarezza e oscurità coesistono, e dove il nostro sapere include come suo centro un nucleo di non sapere, l'ombra della congiunzione alle nostre origini il cui mistero non potremo mai interamente penetrare.

Negli anni nei quali si è consumata la distruzione di massa della nostra spiritualità, negli anni del genocidio culturale compiuto dalle televisioni e dal nuovo edonismo (cosa ne avrebbe scritto un Pasolini? E uno Zavattini? E Vittorini, e Moravia, e Guttuso?), il Dante di Alberto Sughi si cala nel nostro mondo. E con la coscienza drammatica del presente, si affaccia negli ambienti che la matita e il pennello del maestro romagnolo avevano avviato sin dagli anni sessanta: i bar, i locali notturni, i luoghi degli incontri impossibili e delle mille solitudini. Qui la forza espressiva dell'arte di Sughi ha il suo momento d'ascensione; trova in altri termini il modo più semplice per comprendere - e farci comprendere - il significato del nostro inquieto presente. Il paradosso dell'arte di ritrarsi nella propria assolutezza, ma al contempo di rendere per ciò stesso un servizio alla società e alla stessa natura, si esterna in questo Dante di Sughi che vive e pensa tra i fumatori, le ragazze, gli alcolisti anonimi e solitari. E presente anche lui - che pure sembra esserne tanto lontano - al dramma quotidiano vissuto da tutti; calato nei gangli della confusione, del conflitto, nella vita data dall'arte ma da un'arte già interna a un sistema dell'agire, a un pensiero nel quale tutti i segni giungono finalmente a connettersi nel symbolon che apre all'oscura verità.

Così il Dante che perde i sensi sorretto da una fanciulla magari la stessa che ripara all'interno di tali locali metaforizza potentemente la pietas del poeta, il quale soccombe allo spettacolo triste dei nostri giorni. In una tale ottica, di miscele tra l'oggi e l'ieri, Sughi si serve dei testi classici per restituire alla modernità o alla postmodernità le possibilità del tragico. Questo luogosentimento che non ha confine, l'immisurabile pathos, è l'atopico "paese Patimento" di cui parla Rilke nella decima Elegia duinese, là dove si può scoprire, nel margine che sta tra il regno della vita e il regno della morte, in quel luogo di mezzo che solo l'uomo può abitare, una strana felicità: quella stessa felicità che suona enigmatica in un distico che Hölderlin, sulla soglia della sua scoperta del tragico, intitola a Sofocle, ma che potrebbe essere indirizzata anche a Sughi: "Molti hanno cercato invano di dire gioiosamente ciò che non è più gioioso/ Qui alla fine si esprime per me, qui nel tragico".

Per meglio dire, se Dante è immane alle temperie dell'Occidente, il Dante di Sughi è parte della comprensione stessa dell'Occidente in sé, parte di una nostra comprensione di noi stessi. Ma insomma, ogni grande autore pur volendo esprimere il suo io ci comunica un nuovo senso del mondo, o un senso essenziale del mondo. Ci mostra la vita e la realtà in una forma in cui mai prima avremmo pensato di vedere: e ci fa vedere la realtà che viviamo in un modo che non riusciamo a vedere. Così, attraverso l'Alighieri, attraverso le rivelazioni della Vita nuova, Sughi schiude ai nostri occhi una conoscenza nella quale egli medesimo si riflette. Specchiandosi e filtrandosi nella figura dantesca, fa in ultimo riconoscere la nostra più intima e presente soggettività in quell'elemento di oggettività offerto dal lascito memoriale e immaginale del poeta della Commedia.

Floriano De Santi

Studio Archivio Sughi
www.albertosughi.com
Testi ID 10