

Marco Belpoliti **Sull'arte di Massimo Antonaci**

L'insopprimibile desiderio dell'uomo è quello di scrutare il fondo dove abita la verità. L'arte, che ci insegna a vedere il visibile, può solo tentare di manifestare quel fondo, per brevi accenni, squarci improvvisi, perché la verità è tale solo se si sottrae. Quello che appare sulla superficie del dipinto o nello spazio della scultura è una parvenza dell'invisibile, una sua sembianza, un simulacro. La verità di noi stessi, la nostra vera immagine, ci è continuamente negata. Non ci resta che il dramma dello smarrimento, la provvisorietà di immagini riflesse ovunque, ma proprio per questo sempre menzioniere. Nessuno può vedere se stesso se non attraverso la mancanza, come in uno specchio nero. Dinnanzi a queste sculture provo il senso di turbamento che dovrebbe prendere ogni uomo quando osserva la sua immagine che si forma sulla superficie silicea dello specchio: disorientamento, sconcerto, sbigottimento. La figura che si riflette sui tasselli vetrosi, nell'imprendibile momento in cui la luce incontra la loro superficie, per esserne respinta, è proprio la mia. Ma sul piano levigato del vetro qualcosa si sottrae allo sguardo. Nello specchio nero vedo me stesso, ma le sembianze del mio volto e del mio corpo sono incerte, indistinte, vaghe; mi riconosco in maniera imperfetta. È davvero questa la mia immagine? Di fronte a questo piano oscuro, che riflette le mie sembianze, penso alle parole che Paolo scrisse ai Corinzi: «Ora vediamo come in un specchio, in maniera confusa; ma allora vedremo faccia a faccia. Ora conosco in modo imperfetto, ma allora conoscerò perfettamente, come anche io sono conosciuto».

Ad Ankara dentro una piccola vetrinetta del museo, è custodito uno specchio. È costituito da una superficie di ossidiana e ha seimila anni. Uscendo ho visto che vendevano una cartolina, non ho potuto fare a meno di acquistarla; due mani disposte a formare una concavità, quasi una cornice, reggono la scheggia arrotondata, sulla superficie nera si specchia una donna non più giovane. Le mani sono le sue e il volto è remoto, come se si affacciasse sul limite dei seimila anni della selce d'ossidiana. Questo specchio immemorabile mi commuove, poiché il volto che vi si riflette mi aiuta a capire che il tempo più remoto è celato nello spazio più prossimo.

Ciascuno sa perfettamente che nello specchio si vede per riflessione, cioè per "riguardo"; ma sulla superficie dello specchio nero, superficie opaca e lucida nel medesimo tempo, la luce è riflessa e assorbita: l'opacità la trattiene, mentre il lucido la respinge. È proprio nella dualità del rifiuto e della cattura di ogni deliberata rivelazione che si genera il dramma di questo luogo. Uso in modo deliberato la parola luogo, poiché queste sculture sono "loco", "ricettacolo", ma anche "loculo", perché questo spazio appartiene all'architettura assegnata alla custodia dei corpi, di quelli vivi e di quelli morti (forse è solo nella morte che il mio volto raggiunge la sua immagine riflessa sullo specchio lucido). La luce, che per sua natura vorrebbe manifestare immediatamente la totalità dell'immagine, su queste lastre di vetro è costretta a sostare, a smarrirsi almeno un po' di se stessa nell'abisso che si apre sia dinanzi che dietro al vetro, là dove il catrame gioca il chiarore della forma. La tensione fortissima che si stabilisce tra il sopra e il sotto, tra l'anteriore e il posteriore, tra ciò che è pittura e ciò che invece è scultura, è l'espressione del dramma che si consuma: tra luce riflessa e luce assorbita, tra ciò che ritorna e ciò che si sottrae.

L'abisso dello spazio nero, segnato da stanze, finestre, porte, e la voragine del pozzo e del sarcofago pongono incessantemente la domanda; da dove viene la verità? Qual è il suo luogo? Ma, come ho detto, non credo vi sia immagine né luogo della verità se non nella morte. La luce nera ne dà testimonianza. Il suo colore è abbagliante perché sottrae la risposta, la contiene e la custodisce gelosamente, poiché il nero e tutti i colori; questo è il suo impenetrabile segreto.

Le fenditure, i tagli, i pertugi verticali e orizzontali, acuminati come lance, le sottili linee di catrame che attraversano diagonalmente la superficie della scultura-pittura, che connettono e separano, alludono all'altra luce, a quella che rivela e manifesta. Le sottili fessure lasciano intendere che dietro, al di là dello spazio nero, o forse proprio dentro lo spazio nero, c'è la verità, quella di cui balbettano la teologia e la filosofia.

Le linee che attraversano tutta la scultura, secondo geometrie all'apparenza note, generando forme e spazi, rendono evidente il dramma di questa arte che porta impressa nella sua realtà corposa la cifra metafisica. Questo vogliono ricordarci le lastre vetrose: tutto quello che ci è noto della verità è per riflessione, perché la verità ha provveduto a sottrarsi.

Il sarcofago. Visto sul pavimento con le tre lastre, corpi solidi di infimo spessore, appoggiate sul lenzuolo bianco, con le giunture di piombo, tra tela e tela, che ricordano il metallo fuso nelle fenditure di pietra delle architetture antiche, non si può non pensare al "mangiatore di carne", come gli antichi chiamavano la pietra dei sepolcri, che consumava rapidamente i cadaveri. Piegato sul nero riflettente di questa tomba non riesco a capire se c'è il corpo di qualcuno lì sotto. Ancora una volta il catrame denso sul vetro non si lascia penetrare, rimandando la mia immagine. Come sulle sculture (e pitture) appoggiate sui muri - appoggiate, non appese, perché queste sculture sul muro sono dei basamenti di un'altra architettura - c'è una sospensione, un tempo d'attesa che non si misura su un quadrante d'orologio e neppure sui fogli di un calendario. È un tempo eterno. Chiunque guardi giù, in direzione del nero del sarcofago, non sa dire quando ha avuto inizio questo tempo e quando avrà fine. Attendere significa prestare attenzione. La tomba è vuota, la pietra che copriva il sepolcro è stata ribaltata, le bende e il sudario sono appoggiate vicino al frammento annerito dell'urna - il bianco del lungo lenzuolo è a un tempo pietra e tela su cui giacere -, ma nessun angelo veglia questa sepoltura, nessuno ha dato l'annuncio; "È risorto, non è qui". Di nuovo il dramma di una mancanza. L'assenza della redenzione, dell'annuncio della vittoria sulla morte, ci lascia soli dinanzi a questo sarcofago senza fondo.

Come è possibile che queste sottili lastre posseggano una loro fisicità? Ho provato a guardarle di profilo, ma quasi scompaiono. È solo nella visione frontale, come in certe pitture bizantine, che appaiono in tutta la loro potenza. Ma sono certo che la loro fisicità non riguarda solo questo tipo di visione. C'è dell'altro. Le lastre, il cui nome ricorda gli antichi manufatti di cocci e conchiglie con cui si fabbricano i terrazzi, non hanno solo un davanti, ma anche un dietro, che tuttavia noi non possiamo vedere. Lo possiamo sentire, con gli occhi, beninteso. Perché al nostro sguardo, che incontra l'immagine sulla superficie del vetro, corrisponde un venire dell'immagine stessa dall'altro lato della lastra - ora che ho scritto: dall'altro lato della lastra, mi accorgo che questa lastra non ha lati, e che il materiale che la compone, il vetro, è trasparente, e dunque ogni immagine "appare attraverso", perché la natura del vetro si è sottratta. Il lato delle lastre è formato dall'andare e dal venire delle immagini, e sulla superficie, che è sia un davanti che un dietro, c'è densità; questo è il luogo della corposità, qui lo spessore invisibile si rivela, ancora per mancanza - ma dove sarà il corpo se il davanti è anche un dietro?

Ho pensato alle lastre di Wiligelmo sulla facciata del Duomo di Modena e alle parole dell'amico che, seduto al tavolo, mi descriveva con brevi gesti il loro rilievo frontale e mi indicava il confine tra il visibile e l'invisibile, tra l'andare e il venire dei corpi dall'altro luogo.

Lo spazio di queste sculture è sempre immenso. È quello di una cattedrale romanica, vista come in un sogno: enorme, illimitata, buia, attraversata da lance di luce che cadono dall'alto senza remissione. È quello di una cripta, una grotta, un luogo nascosto, dall'accesso ostile. Guardando dentro le lastre sospese al muro, si riesce ad immaginare

quanto vasta sia un'urna, sconfinato un sepolcro, incommensurabile una tomba. In questo spazio ci si smarrisce e, come dinanzi alla propria immagine riflessa nel vetro, si è disorientati. Lo spazio è dentro, ma anche fuori, sempre infinito, così come deve essere per ogni opera d'arte, affinché lì sia misurata la nostra solitudine.

Credo che non ci si possa accostare ad alcuna opera d'arte senza provare un profondo senso di solitudine; anzi, per essere guardata l'opera esige da noi l'atto della solitudine. È necessario isolare quella tela o quel marmo da tutto il resto, separarlo da ciò che lo circonda per cominciare ad avere un rapporto con quello che si rivela nel colore e nella pietra, nel disegno e nel volume. L'arte è la raffigurazione della solitudine degli oggetti, come è stato detto, e richiama in noi un'analoga esperienza del mondo. Se ho scritto questo è perché sono perfettamente convinto che anche qui, presso queste lastre, avviene l'esperienza della solitudine; ma a differenza di altre opere in queste sculture-pitture non sono le cose raffigurate a farci sentire il loro isolamento, a costringerci a percepire la loro intangibile "cosalità". Queste opere non sono cose, come lo è un pezzo di pane o un pezzo di legno, e neppure l'immagine di una cosa, come un vaso di mele o un bicchiere dipinto su di una tela.

Se guardo le mele dipinte da Cézanne o le mele dei primi quadri di Alberto Giacometti, percepisco subito il tratto assoluto della solitudine di quei frutti; c'è una distanza incolmabile, tra me e loro – anche se so perfettamente che sono delle immagini. Mentre è attraverso lo spazio che queste lastre catramose, queste opere di vetro nero, sorde ad ogni raffigurazione delle cose, foss'anche al profilo delle cose, mi trasmettono la solitudine che è propria del frammento. Queste opere, che parrebbero nate per testimoniare la necessità della totalità, ripetono in ogni tassello di vetro che nello spazio è possibile solo l'esperienza della separazione e della frammentazione. Lo stesso nero, che è il mezzo con cui sono stati occultati i colori - nascosti, non annullati, come è nascosta la luce in fondo ad un pozzo profondo -, è il muto testimone dell'avvenuta separazione dal passato e dalla sua possibile memoria. C'è solo lo spazio e la solitudine che vi si sperimenta, eppure è il luogo dove tentare di ricordare. I rapporti che queste immagini intrattengono con il mondo – perché anche queste opere sono immagini - non possono essere espressi che attraverso la geometria, perché la geometria è l'ultimo linguaggio, quello estremo, con cui continuare a manifestare la propria esperienza del mondo, anche quella della mancanza.

(Forse si dovrebbe dire della geometria come contemplazione della totalità e, dunque, anche della contemplazione della mancanza di una totalità; la geometria, che si impegna a rendere invisibile il mondo, forse cerca di salvarlo, per astrazione, per intangibilità).

Ci sono sculture precedenti, di parecchi anni fa, composte da frammenti: cocci di vasi, anfore, zolle di campo, argille cotte o semplicemente seccate all'aria, poi ancora lunghi chiodi consunti confitti in pezzi di marmo bianco, lastre spezzate, mattoni o reperti di un passato remoto; ogni materiale e ogni oggetto porta il segno di una rottura voluta, pensata, agita. Anche qui, nella forma di queste sculture-pitture, il frammento è conservato. Ha solo cambiato aspetto, ora è un "tassello", una tessera che si unisce alle altre per generare una forma e un disegno, ma ogni lastra continua a conservare il segno di una mancanza.

Eppure questa scultura, lo sento con forza, è nata per proclamare l'assoluta possibilità dell'unità. La tassellazione lo dichiara, e chi guarda da lontano queste sculture coglie il segno di una ricomposizione riuscita. Ma è da vicino, dalla distanza di pochi centimetri, che si riesce a distinguere la separazione tra tassello e tassello, nel punto dove i vetri si avvicinano senza unirsi, e i chiodi, che reggono queste tessere, le separano.

A Ravenna, Giustiniano e Teodora, con le schiere dei dignitari e il seguito di cortigiani e cortigiane, sono immense figure tassellate, tessute per essere contemplate a distanza, perché è in questo modo che suscitano timore e riverenza. La loro forma, disegnata da migliaia di minuscole tessere cromatiche che rifrangono la luce attraverso infiniti raggi, è piena e compiuta. Nessuno, proprio nessuno, potrebbe avvicinarsi; la sacralità del potere

non lo consente. Ma qui, sui muri di questa stanza, accade il contrario. La potenza si dà per allusione, per forma incompiuta, per rimando. Certo, chiunque le contempi da lontano ricostruisce con facilità la forma disegnata dalle lastre, ma così facendo ne aliena la loro intima mancanza. È solo nella prossimità delle lastre opache e traslucide che si sente la forza che emanano, la stessa forza che possiede ogni frammento. Quando disegna i progetti di queste sculture, cancella. I suoi quaderni sono pieni di riquadri anneriti, di strati di pastello che formano tessuti di colore. Eppure, ogni volta che copre con il suo tratto lo spazio del foglio, rivela il bianco che lo sostiene. È come ossessionato da quel vuoto, da quella mancanza che sta all'inizio e alla fine di ogni lavoro.

Nei disegni che ha pubblicato su di una rivista ha provato a contenere lo spazio entro un riquadro, col tratto e con la parola "soglia" vuoto che si apre al di là del luogo circoscritto, invano. Da ogni parte, e dunque anche in queste sculture-pitture completamente saturate dai fogli di catrame, l'Assenza fa la sua comparsa. Appartiene a quello spazio infinito che egli sente come incolmabile, eternamente impercorribile, destinato all'inesorabile scacco. La sua arte è drammatica perchè contiene il segno di questa azione, il dramma dell'agire verso il vuoto, contro il vuoto. Non per eliminarlo – come potrebbe? Senza il vuoto non saprebbe neppure agire – ma per delimitarlo. Come se si potesse lasciare uno spazio al vuoto, uno spazio pieno di vuoto, dal momento che lo spazio è sempre vuoto, siamo noi che cerchiamo di riempirlo, di colmarlo, con i nostri oggetti, con la nostra presenza.

Le geometrie che si leggono su queste sculture sono "geometrie del vuoto", tasselli di vuoto, alla lettera: taxillus, dadi, dadi ricolmi di vuoto.

Ha cominciato a ripartire ogni lastra con diagonali tracciate in tutte le direzioni, a pensare di tracciare un grande cubo che è il frutto della sua ossessione geometrica. Vorrebbe che lo spazio fosse reso tutto divisibile dal suo segno, ma la divisibilità è sempre infinita. Un altro al suo posto avrebbe già esitato, si sarebbe già fermato. C'è chi, ossessionato dall'infinità dello spazio, ha spinto sino all'infinitamente piccolo le sue sculture, le ha fatte sparire in un pugno di polvere. Al contrario, lui lo vorrebbe contenere: le sue tassellazioni di vetro diventano sempre più grandi, contengono sempre più spazio. Davanti alla grandezza del suo cubo di vetro e catrame, indietreggio. Sulla parete della sua piccola stanza non riesco neppure a formarmi una visione intera di questa scultura. Sento che il nero, il blu scuro e il rosso notte, con cui ha dipinto il catrame, potrebbero risucchiarmi. Mi faccio da parte.

Anche il tempo l'ossessiona. Non il tempo-passato del frammento e dei materiali - marmi, ceramiche, laterizi; non il tempo-presente, quello che si manifesta di continuo nelle immagini delle cose e delle persone. Ciò che teme è il tempo-futuro, fratello gemello dello spazio. Anch'esso è un incolmabile, un infinito. Si direbbe che è con il tempo che ha tagliato i suoi tasselli di vetro, per comporre il suo impossibile mosaico di neri. Eppure, davanti a questi vetri neri, a queste forme che possiedono la bellezza del semplice esistere, sento che l'arte appartiene a se stessa, perché il suo compito è quello di rivelarci la bellezza della verità, che sempre si sottrae.

Ora ha un nuovo studio. È una grande stanza bianca con molte pareti; è sottoterra e lungo un lato, in alto, corre una serie di finestrelle che danno sul piano della strada. La prima volta che l'ho visto c'era entrato da poco ed era vuoto. Quando sono tornato mi è parso piccolo, minuscolo, soffocante: le due opere appoggiate alle pareti occupavano tutto lo spazio circostante. Era come se lo spazio non potesse più circolare, bloccato dai grandi quadrati neri disegnati dal vetro e dal catrame. Ci sono opere, disegni, sculture, quadri, in cui, come ha scritto Genet, circola l'aria, Monet, Bonnard; in quelle di Giacometti, invece, circola lo spazio, ed anche la luce. Qui lo spazio è tutto catturato e l'aria è immobile; per la luce c'è solo la possibilità di un interstizio, in diagonale o in verticale, nell'interstizio tra un foglio di catrame e l'altro. Lo spazio in questo scantinato è diventato soffocante, e anche quando la luce entra diagonalmente dalle finestrelle, al mattino, è buio, bisogna sempre accendere i tubi al neon. Mi sono ricordato di un altro studio, dove aveva lavorato per breve tempo. Un lungo sgabuzzino, molto stretto, dove si poteva a malapena

entrare, con il pavimento incrostato d'argilla e i pannelli insonorizzati alle pareti - la sede di una radio libera, forse -, e polvere dappertutto. Allora lavorava con la terra, l'argilla. Mi sono chiesto quanto ci abbia davvero guadagnato a possedere questo grande studio. Certo le sue opere sono diventate più grandi, molto più grandi di quelle che montava sulle pareti della piccola casa che ha abitato in seguito; ma ora è come se offrisse alle opere più spazio da divorare.

Sono andato spesso nello studio, tuttavia non l'ho mai visto tagliare e scaldare il catrame con la fiamma. Quando arrivo nello scantinato c'è ancora odore di bruciato e il mucchio degli scarti, vicino alla porta, proprio dove si passa, è cresciuto. Ogni volta sembra che abbia appena terminato di celebrare un rito, seduto al tavolo, con il quaderno aperto davanti, tra le due lampade a forma d'uccello e il registratore che trasmette musica sacra. A volte ci scherzo sopra. Sorride. In fondo non ha altra possibilità che questa cerimonia: erige delle icone nere che si ingurgitano lo spazio, sottraendolo a noi, i mortali. Divinità rapaci.

Nel corso del tempo, dalle sue opere è scomparso ogni segno che ricordi una forma conosciuta, un oggetto. Le linee che nei primi bozzetti in terracotta, nei cartoni e nelle prime opere in vetro e catrame descrivevano lo spazio del passaggio e dell'attesa - porte, soglie, varchi, centri, confini, pendoli, pozzi - sono divenuti puri segni geometrici, linee diagonali, linee tracciate dalla distanza che sussiste tra un foglio di catrame e l'altro. A volte in questa intercapedine vi resta una traccia nera, come un filo che corre all'interno, un filo che si legge solo da vicino e che è come un'anima di metallo scuro che attraversa questo improvviso vuoto di materia. Si tratta del residuo del primo disegno, quello che egli ha tracciato sui tasselli di vetro, prima di stendere il catrame e scaldarlo; è il disegno dell'opera, destinato a scomparire sotto il nero. Mi sono chiesto che rapporto intrattenga quest'anima con l'opera, se in fondo non ne sia il suo telaio, la sua origine, ma anche il suo destino, se non sia questa la vera forma dello spazio, forma che si manifesta attraverso la lucentezza del vetro e l'opacità bitumosa dei fogli di catrame.

Parlo ancora una volta dello spazio, perché quello che mi colpisce in queste opere è la capacità che esse possiedono di renderlo assolutamente continuo, di far provare a chi le osserva la sensazione di appartenere al medesimo spazio dell'opera. A quale spazio appartengono i quadri e le sculture che osserviamo? Dal momento che ogni oggetto ha il suo spazio, a quale spazio appartiene l'opera? Il portamatite che è appoggiato sul mio tavolo crea un suo spazio, uno spazio assoluto e infinito; mentre lo guardo mi sembra che lo spazio s'irradi in ogni direzione; il portamatite genera uno spazio discontinuo, si isola e così facendo mi isola, fa in modo che io sperimenti la sua totale solitudine. È nella discontinuità che io ho l'esperienza dello spazio. Al contrario, queste opere, composte di tasselli di vetro lucidi e offuscati allo stesso tempo, mi fanno provare la sensazione dell'illimitata continuità.

Se guardo un quadro di Cézanne e osservo gli oggetti dipinti sulla tela, mi accorgo che la loro immagine si riattacca alla mia esperienza dello spazio, alla discontinuità e solitudine degli oggetti che mi circondano, mi parla proprio della loro solitudine, e insieme della solitudine di chi li ha dipinti. Quest'opera mira invece a rappresentare lo spazio stesso, allo stato puro, nella sua assolutezza.

Meglio: aspira ad essere spazio, per questo divora quello che s'irradia da me.

Qual è allora la differenza tra quest'opera e quella, poniamo di Klee o Mondrian? Prima di tutto questo non è un quadro, o meglio è sia un quadro che una scultura, e il confine tra le due è molto labile; è situato nel punto in cui il sopra dell'opera diviene il sotto, e viceversa; si passa dalla pittura alla scultura in modo quasi continuo; il confine stesso tra la scultura e la pittura è una continuità. In secondo luogo, quella che si rivela nell'opera non è l'anatomia del quadro, per cui Klee ebbe a dire che "Un quadro avente per soggetto 'un uomo nudo' non è una figurazione da farsi secondo l'anatomia umana, ma secondo quella del quadro". Queste opere hanno l'ambizione di rappresentare l'anatomia stessa dello spazio, come se fosse realmente possibile. Voglio dire: come se fosse realmente possibile tagliare lo spazio, reciderlo, sezionarlo, ridurlo in parti, e poi mostrare queste parti; come

se lo spazio avesse davvero uno scheletro, nascosto sotto la pelle e i muscoli e i nervi, come se avesse un'ossatura fatta di linee, segmenti, rette, e fosse possibile a chiunque riempire, intrecciare, modellare, tessere, ornare, pavimentare, senza che l'anatomia dello spazio, o meglio, la sua rappresentazione, inghiotta tutto; l'opera, gli oggetti, noi, il mondo.

Nero. Il colore che ha scelto per descrivere l'anatomia dello spazio, per renderla visibile attraverso il negativo - la pura assenza - appartiene al suo paradosso: ha eletto l'ombra a linguaggio supremo degli occhi, la cecità a condizione privilegiata dello spirito. Come nel mito platonico della caverna un doppio accecamento colpisce gli occhi; quello che perturba la vista nel passaggio dalla tenebra dell'antro alla luce del sole, che il Filosofo paragona all'abbaglio della verità, e quella che invece offusca gli uomini che ritornano nella spelunca, passando dalla luce esterna al buio della caverna, mediante l'abbaglio del nero - l'oscurità come ignoranza della verità. La prima tenebra è per eccesso di luce, mentre la seconda è generata dalla sua totale mancanza, da sottrazione. Il desiderio di vedere tutto si manifesta nell'impossibilità dell'opera di far vedere tutto: una teologia negativa.

Un giorno è partito per gli Stati Uniti. È andato e ritornato. Abbiamo parlato ancora. Gli chiedo cosa l'ha maggiormente colpito a New York. Mi risponde: - La luce. Ora ha preso a indagare quella luce che prima era celata, custodita nelle lastre e nel catrame. Le sue opere sono diventate bianche.

La prima volta che ci siamo visti dopo la sua lunga permanenza negli Stati Uniti, mi ha mostrato le fotografie delle opere realizzate nello studio newyorkese. Le ho girate e rigirate tra le mani. Ero a disagio. Il nero era scomparso, o perlomeno era come esiliato nel centro dell'opera, sui bordi, oppure era un filo in diagonale, tra le lastre bianche. Nella stanza dove stavamo parlando c'era un lavoro precedente, s'intitola "Porta". Provo a descriverlo (ma si può descrivere un'opera? si può "dire" un'opera con le parole? e che cos'è un romanzo, un film, un quadro quando lo si racconta? che opera diventa nella descrizione?): una lunga fessura al centro, dietro cui si intravede il bianco del muro, poi un rettangolo nero, strombato in alto e in basso, lungo il lato minore, una lunga striscia opaca e intorno il lucido del vetro, e ancora due piccoli riquadri neri, sopra il vetro, eleganti *texture* e altre fratture più piccole, delle smagliature del nero, strappi appena percettibili. Nell'opera, che domina la parete, i tasselli di catrame sono molto smarginati e sembrano accentuare l'andamento slabbrato dell'opera, come se per rispondere a quella fenditura centro, una solida fessura, anche i bordi si fossero fessurati. È una porta, ma anche un'incrinatura nello spazio, una spaccatura, qualcosa che si apre fendendosi. Invece nelle fotografie i lavori americani sembravano avere confini netti, campiture determinate, diagonali verticali e orizzontali decise. La geometria sembrava aver prevalso nella fotografia, come se il vero volto dell'opera, volto perfetto - talmente perfetto che non sembra più appartenere a lei - fosse la sua geometria. (Mi sono chiesto molte volte se sia possibile fotografare un'opera, non in senso tecnico, beninteso, ma se sia possibile fotografare l'essere dell'opera, perché anche l'opera ha un suo essere.)

Bianco. Quando mi ha invitato nello studio, alle pareti c'erano solo opere bianche. È per farmi intendere che ora scrivo bianco. Non sono un pittore. Il mio bianco è il bianco della neve, del latte, la carta bianca, il bianco della calce, del muro, delle nuvole, del fumo, il bianco del mantello degli animali; tutto questo è per me il bianco. Il bianco di queste opere non è un bianco che conosco. Prima di tutto dovrei descrivere il modo con cui l'ottiene; dipingendo di bianco il catrame e incollandolo al vetro - è attraverso il verdolino del vetro

che si vede questo bianco. Ogni pittore ha la sua tavolozza - il blu di Giotto, il rosa osso di Piero della Francesca, l'arancione di Gauguin e quello gioioso di Matisse, i gialli puri di Albers -, ma non riesco a ricordare il bianco di una tavolozza; certo, nella pittura italiana del Trecento e del Quattrocento ci sono le vesti bianche del Cristo e dei Santi, ma questo è prima di tutto un bianco simbolico, il bianco della bellezza, della fede, della dignità, della verità - si deve dipingere di bianco quella veste! - (Eppure Piero, a Borgo San Sepolcro, quando ha dovuto rappresentare il lenzuolo che avvolge il Risorto, l'ha dipinto di rosa). Conosco il bianco delle tele di Fontana, tuttavia ve ne sono anche di altri colori; sono sempre tele, ed è il bianco della tela che è stato tagliato. Questo non è il bianco di una tela, è invece il colore della sua tavolozza, come prima il suo colore era il nero del catrame. È il suo bianco (e il suo nero) - suo, della tavolozza, intendo - e insieme il bianco come colore simbolico - mi viene in mente Mondrian.

Il bianco e il nero che usa sono neutri (anche se in precedenza, forse perplesso di fronte alla neutralità di quel nero, aveva provato a colorarlo di rosso, di blu, dei colori del tramonto e dell'alba).

Che cosa significhi *neutro* lo si sa, vuol dire che una cosa è né l'uno né l'altro. Una doppia negazione in un solo termine: *ne-uter*. Che possa esistere un colore neutro è per me un mistero. Così come è difficile pensare qualcosa che non è né l'uno né l'altro; un nessuno-dei-due di una unità composta di due parti opposte; ma anche *neutro* come l'intervallo tra due opposti.

L'opera è composta sempre di vetro e catrame, ma ora non è più uno specchio nero dove riflettersi. Non c'è più opacità né trasparenza, o meglio: l'opacità è tutta della superficie e la trasparenza appartiene interamente al vetro. Il bianco l'ha resa neutrale. Lo spazio che prima sentivo praticabile, seppure per sottrazione, perché l'opera provvedeva a sottrarmelo, divorandolo (il nero è insaziabile, prosciuga tutto lo spazio), ora è impraticabile per addizione - è il bianco che si offre. È ancora un paradosso: il bianco neutralizza lo spazio e offre al nostro sguardo la superficie dell'opera, ce la rende praticabile, ma solo come superficie. Eppure c'è ancora una profondità, è quella che si cela nella neutralità del bianco.

Lui: - Lo sento come punto, questo punto.

Io: - Non capisco.

Lui: - È come la comprensione della luce. In una stanza asettica non potremmo vederla. È la polvere che fa apparire la luce. È in questo punto... essere tra le cose... è tra le cose.

C'è il bianco e c'è il nero, agli estremi, e in mezzo il mondo dei grigi, sfumature e dall'altra parte, tra il bianco e il nero, cosa c'è? Non è forse questo lo spazio del neutro? Ma come si può rappresentare il neutro?

Forse avrei dovuto già capire che il nero delle opere precedenti era neutro, dal momento che in esse la profondità confina con la superficie, dato che la superficie chiama la profondità, e viceversa. Un confine: tra il davanti e il dietro, tra il sopra e il sotto, tra ciò che si può vedere e ciò che sempre è invisibile. Nello specchio la profondità è maledettamente superficiale, ma anche il contrario: la superficie è profonda - come ha imparato a sue spese Narciso. Il neutro costringe la presenza e l'assenza a convivere, senza resto. Nel bianco il neutro è evidenza.

La parte neutra di queste opere, quella bianca, - sia che il bianco sia sotto o sopra il vetro - è la parte maggiore e la tassellazione dell'opera ora non è più ciò che colpisce al primo sguardo. È come se con il bianco la compattezza dell'opera ci avesse guadagnato, i tagli appaiono più netti, le linee nere che si interpongono tra foglio e foglio, tra lastra e lastra, più secche (quelle verticali, più dritte, come se fossero tracciate con una riga, danno una

sensazione d'immobilità, quelle orizzontali, al contrario, vibrano). I riquadri neri non posseggono più la sensibilità materica dei lavori precedenti. Sono ridotti a puri triangoli, quadrati, rettangoli. Le variazioni sono minime. Tutto è reso assoluto (è ancora l'assolutezza del neutro). L'opera tende a sottrarsi, come se ci fosse, rispetto a prima, meno materia. La fisicità dell'opera è stata sublimata. C'è la luce, ma è l'idea della luce; c'è lo spazio, ma è l'idea dello spazio. Pittura e scultura sono alla minima distanza. Prima, di fronte all'incorporeità del vetro, alla impalpabilità delle lastre, non avrei mai pensato che si potesse sottrarre ancora un po' di queste pitture-sculture; si può, con il pensiero, con un atto mentale.

Lo spazio c'è ancora, è sulla superficie; è la sembianza dello spazio, come sul velo della Veronica c'è la sembianza del Cristo. Questo è il sudario dello spazio.

Il luogo intermedio, il neutro, è il luogo della sofferenza, - o almeno così lo penso, e lo vivo. Le frontiere che uniscono e separano i contrari - luce e tenebre, bene e male, bianco e nero, visibile e invisibile -, la porta, il ponte, la soglia, sono luoghi dolorosi. (Una volta, un amico, parlando del nastro di Möbius, in cui anche il sopra è anche il sotto, ha detto: - È doloroso da entrambi i lati). Per questo chi ha fatto queste opere ha dovuto stare sia sopra che sotto il limite: sublimare.

Nessuna delle opere precedenti era così bella come questa, cui ha dato come titolo; "Fiore (D)". Sono dodici pannelli bianchi, talmente serrati da formare una superficie compatta, interamente bianca. L'ultima striscia in alto sembra un abbaglio di luce, mentre una linea nera attraversa l'opera dall'alto al basso. A metà - ma come si fa a dire a metà, in una superficie che non sembra avere metà? - due diagonali nere si dipartono dalla linea nera e vanno ad abbracciare l'abbaglio, invano. C'è intensità in quest'opera, un'intensità tenuta a freno dal bianco neutro che la domina, così come è tenuto a freno quell'abbaglio che inizia di là dall'opera e termina di qua, in alto: c'è solo una striscia di quella luce. Dietro, l'opera è del colore del catrame, ma nessuno la può vedere.

Nel 1989 si è dunque trasferito a New York. L'occasione è stata la sua mostra alla galleria di John Weber. Ha trovato nella città americana il suo luogo. A Milano non era più di casa, meglio il Nuovo Mondo. Una volta mi ha detto che la città gli è apparsa come un'antica cittadella del Medioevo. Passeggiando intorno a Central Park, tra i palazzi neogotici, pare proprio così: un medioevo moderno. Meglio che vivere nel moderno medioevo dell'Italia. Sono stati anni lunghi e bui, interrotti da qualche momento di luce. Si lavorava, ciascuno al suo, ma senza sentirci. Non ci siamo visti per molto tempo. Sapevo che continuava a esporre, da Weber, fin che John e Joyce hanno tenuto aperta la loro galleria, ma non sapevo più cosa. Poi sono arrivate notizie di viaggi, di un pellegrinaggio, del ritorno di attenzione al Romanico, un momento dell'arte che ha sempre sentito suo: manufatti, cose fatte a mano. A New York, mi sono immaginato, poteva essere più vicino alle tombe greche e messapiche della sua terra d'origine, la Puglia; là la luce e la tenebra erano più nette e meridionali della luce grigia e livida di Milano. Mi sono spesso chiesto come abbia potuto vivere così a lungo qui, da noi, sepolto in una cantina, lavorando in un piccolo appartamento, vivendo e tagliando catrame e vetro in un loft sotto il livello della strada. New York è stata - lo so oggi - la sua esplosione luminosa.

Una serie di piccoli lavori. Collage su vetro, se così si può dire, con immagini di templi indiani, cattedrali europee, cartoline, paesaggi, montagne, nuvole. Viaggi reali e immaginari. Viaggi della mente e del cuore. Segna con colpi di colore rosso e bianco, come se volesse incidere la materia dei propri sogni, le immagini apparse per un momento,

visioni trattenute per sempre. Vuole impadronirsi di tutto quello che è sedimentato nella sua memoria, e vuole memorizzare quello che è là, oltre l'oceano, al di là del Pacifico e dell'Atlantico che ora lo separa da altre terre e altri paesi. Vuole essere là, nel Vecchio Mondo, nell'Antico, nel Remoto, ma non può. Segna, circostrive, iscrive, descrive, accosta. Alza improvvise fiamme sul vetro; le dipinge con gesto immediato e persino brutale. Incendia senza fuoco. Sempre in immagine. Vive e muore nell'immagine: vita e morte dell'immagine.

Sono ossessioni i lavori che appende sulle pareti dello studio a NY. Eppure non mancano di una certa grazia, persino di un voluto equilibrio pittorico. Dipinge sempre, anche quando cancella. Mai immagini spiacevoli, violente. Nessuna iconoclastia. Anzi, il contrario: culto delle immagini. Ama la pittura, con una devozione assoluta, quasi da neofita. Come se non fosse mai abbastanza. Ecco cosa sono quei segni di colore sui vetri, tra le immagini, sopra le cartoline e i ritagli del suo album privato: atti di fede. Segni lustrali – come nel quadretto con le donne in giallo pronte per immergersi nelle acque del Gange – purificazioni, riti. Da quando è là, nel Nuovo Mondo, la ritualità è persino cresciuta nella sua pittura, dilatando lo spazio tra un vetro e l'altro, colorando il catrame, facendo sì che la luce entrasse nelle fessure aperte tra una lastra e l'altra. Risale il Nilo della sua esistenza. Anzi, prima. Prima di essere concepito. Prima del suo cristianesimo, prima delle tombe greche della sua infanzia, prima dei vasi etruschi delle memorie italiane. Vuole andare alle origini. L'Origine è la meta, il Cerchio la sua forma. Perfezione chiusa in se stessa, è diventato il mantra della sua pittura – e scultura, perché ancora una volta si muove al limite tra le due, in un interstizio.

L'interstizio è diventato il modo stesso della sua arte. Stare "tra", in termini sia spaziali che temporali. Sono tutti interstizi i temi – uso questa espressione, per quanto effettivamente carente nel definire di cosa si tratta – di questi piccoli collage: il viaggio, il caso, il rito, l'attesa, il silenzio. Ma è interstizio la sua stessa arte: fessure, fenditure, anfratti, aperture, cavità, incavature, spiragli, lacune, orifizi, buchi, fori, falle, brecce, finestre. Di cosa parla, in definitiva, la sua arte a me che guardo: della differenza, dell'abbandono, della distanza, della separazione, dello scarto. Altro ancora? Arte del tempo, credo: intervallo, intermezzo, interludio, interruzione, stacco, intermittenza. E ancora: sospensione, sosta, arresto, pausa, tregua.

Da quando è a NY mi viene da pensare che si è posizionato lontano – pensiero che va e viene – avendo preso come forma la sospensione, la sosta, l'arresto, ma anche il ritardo, il differimento, l'indugio, la dilatazione, il rinvio del tempo. L'arte di Massimo Antonaci è un percorso solitario, posizionato fuori dai tragitti che siamo soliti intravedere. Non dialoga con l'arte del suo tempo. Se ne astiene, perché il suo è un tempo *in mezzo*; meglio: *di mezzo*. Ha volutamente scelto come forma e contenuto – pessima distinzione, lo so bene – il margine medesimo dell'interstizio. Vuol essere dell'arte stessa – non solo della sua – soglia, lembo, ciglio, contorno, confine, frontiera. Non solo limite ed estremità, bensì punto in cui tutto collassa verso il *Non-so-dove*. Strana idea, questa, lo confesso, che l'arte debba precipitare verso un luogo, o un punto, così indefinito. Poiché l'arte di Antonaci è eminentemente spirituale, la sua destinazione, sono convinto, non può che essere questo non-definito.

Non so se posso seguirlo davvero là dove indica. Lo guardo da distante; sono uno spettatore, sia per quanto la sua arte concede a chi guarda – lo fa, ne sono certo – sia per quanto non concede, bensì richiede – esige da me, da tutti – io non so se posso seguirlo. Del resto, lui è andato al di là dell'Oceano, si è trapiantato altrove, parla un'altra lingua – forse sogna nella sua nuova lingua – e io sono rimasto al di qua, fedele al mio essere legato a una sola lingua, a un solo pensiero, a una sola località, la quale non mi abbandona mai, e che io non abbandono mai. Mi basta, credo, la luce livida di Milano, il suo azzurro-grigio. Le vecchie vie, le nuove periferie, quel tanto o poco che posso riconoscere qui di mio, di già-visto e ancora-da-vedere. Sogno ancora il luogo dove sono nato; ci torno la notte, o con il pensiero – allucinazioni a occhi aperti: di colpo sono là. L'arte di Massimo Antonaci non guarda né al passato né al futuro, ma al remoto; all'Origine.

Mi ha mandato via email le foto dei suoi studi nella città americana. A Canal Street, una via che conosco per averla attraversata, ma anche perché legata alla memoria di Saul Steinberg, un altro immigrato europeo, disegnatore e scrittore. Sono immagini di lavori appesi al muro: cerchi bianchi, rossi, neri, azzurri, partiti su due o tre rettangoli marroni, le medesime tassellature dei lavori precedenti. Ma diversi. Mi ha scritto delle carte, dei rettangoli: sono papiri. Ci riconosco i motivi precedenti, come se la materia fosse solo una trasformazione del pensiero che regge tutto. Coerente anche in questo. So che sta ancora cercando. Cosa?

Delle foto che mi ha mandato, per raccontarmi i suoi spostamenti dentro NY, m'incuriosisce l'accumulo degli oggetti nello studio. Una coppa in primo piano, poi un vecchio mappamondo. Sembra la confusione che regna in un trasloco. Che sia in perenne movimento, pur nella sua fissità? E anche quella lampada, che riconosco, per averne un'identica, rivolta verso l'alto. Eppure c'è molta luce in questa immagine, e anche molta allegria. La stessa che ritrovo nelle nuove opere. Scrive su dei fogli e lo fa ricorrendo a una scrittura semplice, essenziale, secca. A chi gli ha chiesto perché ora usi il papiro, ha risposto che l'ha scoperto un giorno che in India mangiava su delle foglie di palma. Non un'immagine, ma una materia. Dalle foglie al foglio. Il papiro è la carta. La sua volontà di scrivere dipingendo è fortissima. Non si accontenta di tracciare segni. Vuole scrivere lettere. Alfabeti. Vuole ancora segnare e risegnare. Vuol essere uno scrittore. E le parole dove le trova? Scrive senza parole, come un bambino che traccia segni sulla carta. Non scarabocchi, ma linee e circonferenze. Nel suo primitivismo – appartenere al "prima" – è coerente. Tuttavia non scrive per esprimere, ma per nascondere. Se prima si nascondeva nell'interstizio, oggi si nasconde nel segno. Dentro il segno o con il segno? Non saprei dirlo. So solo che vuole segnare la carta, il foglio, il papiro. Un alfabeto senza parole.

Poi sono venute le ultime opere. Sono stato a New York, a casa sua. Ci siamo visti dopo molti anni nel suo studio, dove anche abita. Vicino a Central Park, sui margini del parco. Una sera a cena, seduti intorno al tavolo, con i papiri appesi alle pareti. Due sole grandi opere a far da cornice ai discorsi. Li ha chiamati *Opus*: quattro trittici con i segni al centro. Non sono lavori minimalisti. Gli manca il linguaggio del poco e del niente. Sono invece opere cariche di significato e di materia. Strato su strato. Sono volumi, ovvero spessori, di colore e di materia. Mi ha mostrato quello con il cerchio nero, bordato di rosso, al centro. Un occhio che ti guarda e cattura. Un occhio che si protende e ti giudica. Più ancora che nei vetri, che in fondo – lo ripenso ora a distanza di almeno un decennio o più – volevano parlare di noi stessi, dell'essere uomini, e per questo erano così vicini alla nostra carne, seppur trasfigurata in quella materia. Ora, invece, la carta ci osserva e ci chiede ragione.

Ha raggiunto un punto di non ritorno. Era quello che voleva? Non lo so. Non glielo chiedo. Se c'è una risposta devo trovarla da solo nel faccia a faccia con questa opera, guardando fisso l'occhio di questo Polifemo nero. L'unica possibilità che mi si offre è di accogliere una rivelazione. Esito. Sino alle soglie della conoscenza lo seguo, più in là recalcitro. So bene che Massimo ha realizzato tutto questo con l'umiltà sovrana dello scriba. Ha arrotolato e srotolato il papiro. Lo ha affisso al muro e dipinto con devota semplicità e astuta maniera. Poi l'ha issato sul muro e l'ha guardato. Ecco ora l'occhio nero guarda me e mi chiede se voglio accedere al suo segreto. Dice una sola frase: Seguimi!

C'è un pensiero cui non ho accesso. Sono un profano: resto sulla soglia del Tempio. Passo attraverso le stanze della mostra. Transito davanti a opere che conosco – e che mi conoscono –, visito le sale con passo veloce. Tutto mi parla come se fosse una manifestazione sensibile della Coscienza. Mi fermo davanti ai quattro trittici di *Opus*. Adesso sono arrivato.

Ottobre 1987-Febbraio 2011