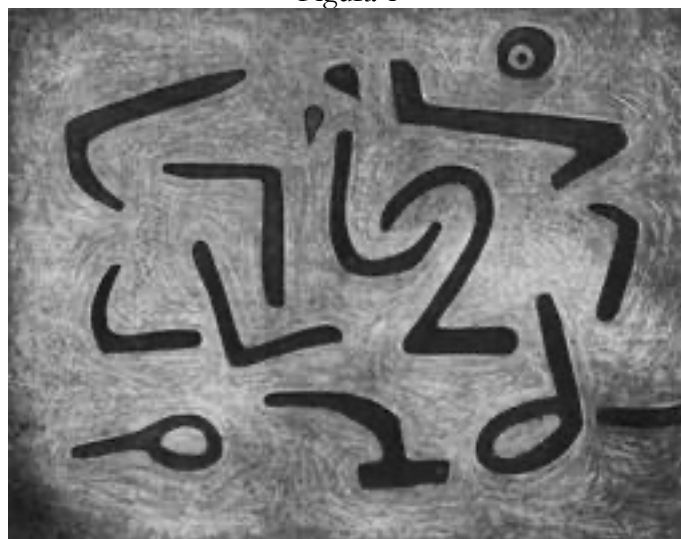


Francesco La Mantia
Labirinto e Astrazione
 Note di semiotica delle arti

1. «Labirinto Distrutto»

Varsavia, primo settembre 1939: la Germania Nazista invade la Polonia. La Storia ripone nel tragico evento l'inizio della Seconda Guerra Mondiale. Nello stesso anno, Paul Klee, tra i massimi esponenti dell'Arte Astratta del XX secolo, dà alla luce «Labirinto Distrutto» (Figura 1), un acquerello su carta che è un vero e proprio testamento spirituale; l'artista morirà un anno dopo, il 29 giugno del 1940 nella Clinica di Sant'Agnesa di Locarno Muralto, nel Canton Ticino¹.

Figura 1



Labirinto Distrutto

Immagine tratta da Klee 2013-1956

Come si evince dal titolo, l'immagine mostra un labirinto in frantumi. Non una forma che per quanto aggrovigliata possa dirsi *una*, ma una molteplicità di tratti occupa l'intero spazio visivo. La loro origine è ignota: le macchie d'inchiostro sulla carta potrebbero provenire dalla spirale cretese, dal meandro coevo, o da altre forme giunte ai limiti del mutamento. Tutto è potenzialmente visibile sulla superficie dell'acquerello: residui di spirale traspaiono nei tratti ricurvi, pezzi di meandro si intravedono nei tratti quadrangolari, bizzarri esseri fatti di inchiostro rammentano le apparenze sensibili più disparate: in alto un gelido occhio taurino sbucca da una cavità oscura, orbita ossea o alcova del Minotauro; sul fondo da destra un corridoio è seguito da una nota musicale; da sinistra, l'esile becco allungato di un volatile è affiancato da un arto animale, una gamba piegata da cui spicca, inconfondibile, uno degli zoccoli del mostro infernale. I tratti curvilinei al centro della composizione evocano alternativamente il numero 2 o un naso visto di profilo; al di sopra del naso-numero due gocce nere aleggiano sospese come residui di un oscuro magma forse ancora in attività.

2. Realtà di frammento, infusioni di senso e «topologie selvagge»

Le macchie di «Labirinto distrutto» sono disponibili a essere significate e risignificate: slegate dall'intero che le inglobava, e ridotte a realtà di frammento, queste macchie sono coaguli di inchiostro che ricevono un significato da chiunque si appresti a guardarle. Lo sguardo che le investe infonde loro un

¹ Cfr. Klee 2012 p. 389.

sensu poiché fa di ciascuna un supporto ove «iscrivervi sopra qualcosa»². Il coagulo d'inchiostro diviene così «una rappresentazione in senso lato»³.

Per alcuni critici d'arte contemporanei questo tipo particolare di divenire è il destino semiotico di ogni opera d'arte astratta. Anche se «la rottura di ogni appiglio alla somiglianza»⁴ è tradizionalmente considerata uno dei principali aspetti caratterizzanti dell'astrattismo, non c'è dipinto, scultura o architettura astratta che non sia potenzialmente soggetta a *infusioni di senso*. I processi evocativi (§ 1) all'opera nell'acquerello sono il risultato di queste infusioni, come lo sono, verosimilmente, tutti i «cammini interpretativi»⁵ sollecitati dalla visione di un'immagine astratta. Klee aderisce almeno parzialmente a questa lettura dell'astrattismo quando adopera la metafora labirintica del «filo»⁶. Per l'artista, l'espedito topologico di Dedalo e Arianna è la versione mitica dei processi che permettono di risalire da un'immagine astratta alle «forme originarie»⁷ che raffigurano presumibilmente qualcosa: forme «simili a foglie, a fiori, ad animali, ad uomini, a costruzioni, a oggetti artificiali o a qualcosa di tecnico, terreno, eterico, solido»⁸. La superficie di «Labirinto distrutto» è l'emblema delle difficoltà (o «tortuosità»⁹) che rallentano e talora impediscono il riconoscimento di queste forme. Un dedalo in frantumi è l'intrico più inespugnabile che si possa immaginare: privo di forma unitaria, ricoperto di lacune che ne compromettono l'interna coesione, il labirinto in pezzi è uno spazio totalmente disconnesso, una «topologia selvaggia»¹⁰ che nessun filo può ricondurre a ragione. D'altra parte, lo stesso dedalo riportato *in imagine* è una matrice di somiglianze, un potenziale di infusioni di senso che consente di reperire in ogni frammento i germi di «forme simili» a qualcosa. La macchia come germe è un bandolo in attesa di dipanarsi, un coagulo di inchiostro a partire dal quale «rintracciare il filo di congiunzione con l'immagine originaria (*Urbild*)»¹¹.

3. La Mucca di van Doesburg

Talora è l'artista a porgere il filo. Come Dedalo, ma senza l'intercessione di figure terze, l'autore dell'immagine astratta offre un espedito per attenuare l'effetto disorientante del groviglio. Viene prodotto del materiale visivo supplementare che permette di risalire dall'immagine astratta all'*Urbild*. A volte il materiale fornito è una mappa trasposta in una serie di cartografie locali. Theo van Doesburg, devoto cultore delle diagonali, era un maestro cartografo. La sua «Composizione VIII. La mucca» (Figura 2) è per certi versi un intrico visivo ancor più enigmatico di «Labirinto distrutto».

² Karmel 2021 p. 29.

³ Varnedoe 2005 p. 34. Cit. in Karmel 2021 p. 29.

⁴ Ibid.

⁵ Tardy 1976 cit. in Édeline & Klinkenberg 2015 p. 8 n. 1.

⁶ L'autore adopera il singolare. Cfr. Klee 2013 (1956) p. 432: «forma originaria» (*Urform*).

⁷ Ibid.

⁸ Ibid.

⁹ Ibid.

¹⁰ Serres 1983 p. 48.

¹¹ Klee 2013 (1956) p. 432.

Figura 2



Composizione VIII. La mucca. Immagine tratta da Karmel 2021

Buona parte dei coaguli di inchiostro sulla superficie dell'acquerello è coerente con il titolo prescelto da Klee: nonostante l'eterogeneità dei «cammini interpretativi» (§ 2), a uno sguardo attento non sfuggono le similarità che permettono di risalire a versioni spiraliformi o quadrangolari del dedalo, nonché a taluni personaggi ed eventi legati al mito del labirinto. In «Composizione VIII. La mucca» tra titolo e dipinto vi è sin dappprincipio un profondo divario. «Che si tratti di una composizione – osserva Karmel – è fuori di dubbio. Ma la mucca? Che cosa ha a che fare con una mucca?»¹². La risposta al quesito è contenuta in una collezione di bozzetti preparatori che permettono di rinvenire sulla superficie del dipinto le labilissime tracce di un bovino (Figure 3,4,5,6,7,8,10).

Figura 3



Studio per «Composizione VIII. La mucca». Immagine tratta da Karmel 2021

¹² Karmel 2021 p. 11.

Figura 4



Studio per «Composizione VIII. La mucca». Immagine tratta da Karmel 2021

Figura 5



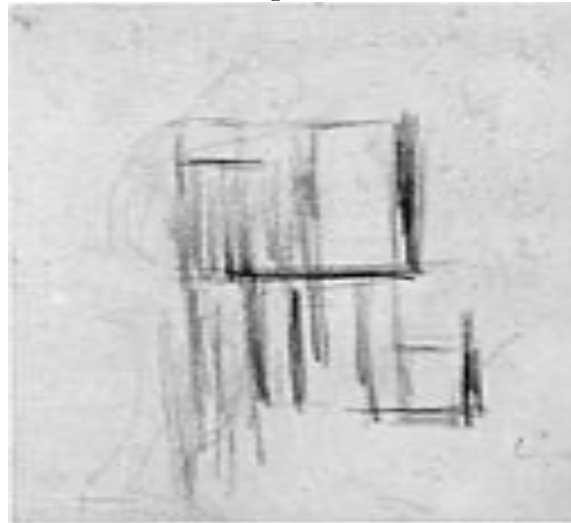
Studio per «Composizione VIII. La mucca». Immagine tratta da Karmel 2021

Figura 6



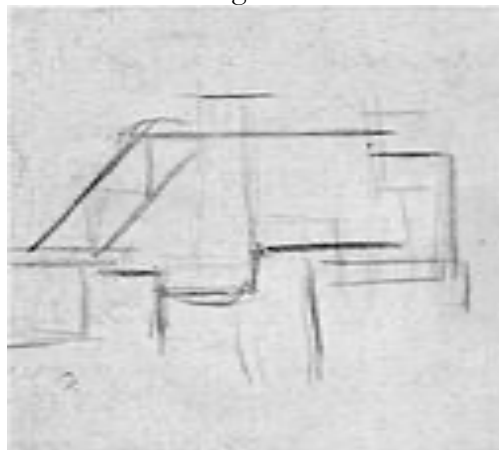
Studio per «Composizione VIII. La mucca». Immagine tratta da Karmel 2021

Figura 7



Studio per «Composizione VIII. La mucca». Immagine tratta da Karmel 2021

Figura 8



Studio per «Composizione VIII. La mucca». Immagine tratta da Karmel 2021

Figura 9



Studio per «Composizione VIII. La mucca». Immagine tratta da Karmel 2021

Figura 10



Studio per «Composizione VIII. La mucca». Immagine tratta da Karmel 2021

Grazie agli Studi per «Composizione VIII», l'artista ha confezionato l'immagine astratta tramite «una sorta di algoritmo visivo»¹³ che sottopone l'*Urbild* della mucca a «una serie di trasformazioni»¹⁴ il cui risultato è la Figura 2.

Procedendo a ritroso, il Teseo che è in ogni spettatore può risalire dall'astratto rigore geometrico del dipinto all'immagine originaria della vacca. «Composizione VIII» è un labirinto, sebbene metaforico, perché chi è sprovvisto di quei bozzetti si perde, *non vede la mucca*. Senza un appropriato supporto visivo, i quadrilateri sulla tela sono totalmente slegati dall'animale: agiscono, al più, da forme autoriflessive, da strutture formali che *si* significano in modo esclusivo.

Un margine esterno all'autoreferenzialità geometrica potrebbe essere garantito dai colori di ciascun quadrilatero: il giallo del quadrato centrale, il nero e il rosso di alcuni rettangoli, il blu e il verde dei rimanenti poligoni sono in grado di significare qualcosa di più delle belle regolarità esibite da ciascuna figura. Qualcuno potrebbe dunque vedervi «qualcosa»¹⁵ anche senza l'ausilio cartografico dei bozzetti.

4. Congetturalità del filo

Questa possibilità è affatto compatibile con la natura *congetturale* del filo. Teseo che «tesse e detesse» il gomitolino azzarda ad ogni incrocio delle ipotesi, delle supposizioni che passano attraverso le sue mani. Anche chi si trova dinnanzi a un'immagine astratta lavora per tentativi ed ipotesi, ma è chiaro che disporre di informazioni sulla genesi dell'immagine riduca sensibilmente i margini d'incertezza di questo lavoro. L'incertezza è costitutiva di ogni esperienza labirintica, sia essa reale o metaforica. Chi usufruisce della collezione di studi per «Composizione VIII» si pone al di fuori di questa esperienza poiché sostituisce all'esercizio di congetture erratiche e interroganti l'osservanza pedissequa di un tracciato obbligato. La conoscenza di questo tracciato è fondamentale per accedere all'«eidolo-poiesi» di «Composizione VIII»: percorrendone le tappe dalla più concreta alla più astratta, affiorano tutte le modalità di movimento mobilitate da van Doesburg per sciogliere l'*Urbild* della mucca nei quadrilateri del dipinto finale. L'elemento di sorpresa implicato nell'incertezza labirintica presuppone tuttavia che la ricostruzione genetica di queste modalità sia inaccessibile allo spettatore. Il tracciato in cui si articolano le cartografie locali (§ 3) è una mappa, una dettagliata piantina di quel labirinto visivo che è «Composizione VIII. La mucca». Ma ciò che fa di un labirinto un labirinto è l'assenza di qualsiasi mappa, di qualsiasi punto di vista esterno che sottragga il cammino del viandante alla sua costitutiva

¹³ Ibid. p. 12

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Ibid.

incertezza. I «cammini interpretativi» (§ 2) innescati da un'immagine astratta sono incerti se non vi è nulla di *esterno* all'immagine che possa suggerire la correttezza di una similarità di forma (§ 3) rilevata sulla tela. Nemmeno il titolo che dà un nome alla tela è esterno all'immagine: è fatto di parole, anche di numeri romani, se il caso, ma quei segni scritti sono «materialità simboliche»¹⁶ che, come i colori e le forme del dipinto osservato, «si rivolgono all'occhio»¹⁷ di chi ne contempla rapito il segreto; anzi, sono parte integrante del segreto. Nell'esempio considerato, la forbice apertasi tra titolo e dipinto (§ 3) accresce il mistero dell'immagine, l'enigma che essa nasconde allo spettatore: è questo il suo segreto. Colui che non vede la mucca, nonostante il titolo, è perso nel segreto di ciò che osserva, di ciò che lo seduce e disorienta come seduce e disorienta il dedalo ove erra il viandante senza mappa.

5. Nei labirinti dell'Astrazione

Per alcuni il labirinto «è come un quadro astratto che occorre ricomporre, che occorre ricostruire come un mosaico»¹⁸. La similitudine è istruttiva, ma, stando a «Labirinto distrutto» (§ 1), vale anche il contrario: il quadro astratto è come un dedalo in frantumi che necessita di essere ricomposto come un mosaico. La ricostruzione non restituisce immediatamente la forma originaria (*Urform*) né assicura che vi sia una restituzione; tuttavia, dà avvio alla sua ricerca: ogni frammento è un filo (§ 2), e l'insieme di questi fili è «singolarissimo»¹⁹, giacché «*qui* è più facile riconoscere qualcosa, *là* più difficile, *altrove* ancora non si riconosce nulla»²⁰. Il viandante-spettatore sperimenta molteplici possibilità visive. Se «[p]erfino nei quadri più astratti [...] si riesce a rintracciare il filo di congiunzione con l'immagine originaria»²¹, il filo può d'altra parte dileguarsi, svanire allorché «la strada diventa più tortuosa»²². Nulla vi è di certo nel labirinto dell'immagine astratta, nemmeno la consistenza del filo.

6. C'è Teseo e Teseo

Eppure, una delle letture esteticamente più affascinanti del labirinto è di avviso contrario. Secondo Achille Bonito Oliva, «[l]a spada è attenta a non recidere il filo, così come il filo non intralcia il colpo della spada»²³. Coerenti con il racconto mitico da cui traggono ispirazione, queste parole trasmettono un senso di rinnovata compattezza del filo che contrasta con l'incerto destino riservatogli da Klee (§ 5). Una così profonda divergenza di prospettive non si spiega solo per via di una minore o maggior fedeltà filologica ai contenuti della narrazione mitica. Teseo, è vero, ha cura di non spezzare «il tenue e morbido filo»²⁴ [...] che si dipana docilmente tra i meandri del Labirinto»²⁵. Ma il Teseo di Bonito Oliva non è il Teseo di Klee. L'accortezza del primo deriva da una «manualità pensante»²⁶, da una mano che ragiona come ragiona la mano d'artista che si misura con le contingenze del Caso. Anche la manualità del secondo è «pensante», ma è più goffa della mano d'artista, perché propria del mero fruitore, di chi interroga l'immagine non duellando col Caso bensì cedendo alle sue profferte, che sono camuffate astuzie d'artista, trappole dedaliche ove chi vi inciampa può rompere il delicato filo appena maneggiato.

¹⁶ Discuto estesamente della nozione di materialità simbolica in Desclés & La Mantia 2023 pp. 27-29.

¹⁷ Soulez 2021 p. 258.

¹⁸ Janus 1993 p. 11.

¹⁹ Klee 2013 (1956) p. 432.

²⁰ Ibid. Corsivi miei.

²¹ Ibid.

²² Ibid.

²³ Bonito Oliva 2017 p. 62.

²⁴ Ibid. p. 61.

²⁵ Ibid. p. 57.

²⁶ Ibid. p. 61.

7. Molteplicità di fili e nostalgia delle origini

Una molteplicità di fili può sostituirsi al filo spezzato; è quanto suggerisce indirettamente Klee quando osserva che «spesso conviene [...] lasciar sussistere *alcuni fili* di contatto con l'immagine originaria»²⁷. Ma il plurale di «alcuni fili», di per sé, non garantisce nessuna molteplicità, o, perlomeno, non assicura che essa perduri. «Labirinto distrutto» chiarisce il senso di questa caducità per via di un'originaria nostalgia dell'*uno* che pervade i contorni di ciascun coagulo di inchiostro. Il molteplice visibile sull'acquerello è provvisorio perché quei coaguli sono tessere di un mosaico in attesa di ricomporsi. Magari, non tutte le tessere appartengono allo stesso mosaico, ma gli invisibili fili che si allungano dai frantumi del dedalo tendono a un'unità, all'unità che Klee chiama «forma originaria» (*Urbild*).

8. «Rappresentazione formativa»

Per certi versi «Composizione VIII. La mucca» è un caso particolare di questa tendenza (§ 3). Anche i quadrilateri sulla tela sono tessere di un mosaico in attesa di ricomporsi. Regolari e variopinte, distribuite secondo una razionalità architettonica ancor prima che geometrica, sembrano quasi voler aggregarsi per formare qualcosa, qualcosa che rammenti sia pur vagamente quanto evocato dal titolo: un complesso «di più parti tra loro simili, disposte intorno a un nucleo centrale come gli arti nel corpo»²⁸. L'uno di cui le parti hanno nostalgia (§ 7) è tuttavia «*misterioso*»²⁹ nella misura in cui non è ricavabile dalla loro immediata composizione. Nel processo di astrazione che le coinvolge le parti non solo si sganciano dalla forma iniziale ma mutano forma affrancandosi dall'apparenza sensibile che le identificava in relazione all'uno originario. Questo duplice lavoro di stacco e metamorfosi ha luogo in ciò che van Doesburg chiama «rappresentazione formativa»³⁰.

La locuzione è riferita all'attività creativa dell'artista, all'insieme delle modalità di movimento mobilitate nel ricavare un'immagine astratta dall'immagine originaria. Queste modalità, sono *gesti*, tecniche del corpo mediante le quali «l'artista «formativo»»³¹ interviene sulla forma plasmandola secondo rapporti plastico-geometrici esterni all'idea di mucca come comune mammifero ruminante. La mano che pensa (§ 6) in conformità a tali rapporti «vede la mucca [...] nella sua relazione con lo spazio [...], percepisce le rientranze e le sporgenze come **scultura** [...]. Vede il suolo sul quale si trova l'animale come **piano**»³².

Se non fosse per le cartografie locali che ne ricostruiscono la genesi, «Composizione VIII. La mucca» sarebbe tra i labirinti visivi più disorientanti mai concepiti da mente umana. «Piano», «spazio», «scultura», nonché «**ritmo**»³³ e «**tensione**»³⁴, sono i filtri attraverso i quali la rappresentazione formativa occulta le caratteristiche della mucca «che colpiscono il contadino, il mercante di bestiame, il veterinario, etc.»³⁵.

Benché differenti per prospettive e finalità (il veterinario «guarda alla mucca dal punto di vista anatomico»³⁶, il contadino la guarda «nella sua qualità di animale da riproduzione»³⁷, etc.), gli sguardi difforni dallo sguardo d'artista sono assimilati da un comune senso di smarrimento, dall'esperienza di «naufragio visivo» che ciascuno di essi sconta dinnanzi alla rappresentazione formativa. Anche senza mappa, però, il labirinto di «Composizione VIII» è in larga parte obsoleto.

²⁷ Klee 2013 (1956) p. 432. Corsivi miei.

²⁸ Karmel 2021 p. 12.

²⁹ Ibid. Corsivi nel testo.

³⁰ Doesburg 1979 p. 318.

³¹ Ibid.

³² Ibid. p. 317. Grassetti nel testo.

³³ Ibid. Grassetti nel testo.

³⁴ Ibid. Grassetti nel testo.

³⁵ Ibid.

³⁶ Ibid.

³⁷ Ibid.

9. Sulla concezione arcaica dell'Astrazione

Gli arcaismi più patenti sono riconoscibili nell'idea di astrazione che il dipinto parrebbe esemplificare. Le tappe della rappresentazione formativa (§ 8) mostrerebbero un processo «mediante il quale si “isola” l'essenza di una cosa»³⁸. La cosa è la mucca; l'essenza, le regolarità geometriche dei quadrilateri variopinti; l'astrazione, infine, l'attività che estrae le regolarità dalla forma originaria. Benché dai bozzetti si possa risalire a una derivazione conforme allo scenario delineato, nulla assicura che l'immagine astratta rappresenti l'essenza della mucca³⁹.

Gli sguardi difforni dallo sguardo d'artista (§ 8) attestano visioni differenti dell'animale, modi divergenti di guardare alle sue qualità che hanno tuttavia pari dignità: nessuno di questi punti di vista, nemmeno quello d'artista, può rivendicare per sé un accesso privilegiato all'essenza della mucca. Eppure, se «Composizione VIII. La mucca» è un caso di astrazione, l'etimologia del vocabolo sembrerebbe suggerire per l'artista formativo un simile privilegio. «Astrazione» è un deverbale di «astrarre», derivante a sua volta dal tardo latino *abstrahere* che significa, tra l'altro, «estrarre, trarre via, separare da»⁴⁰. Le cartografie locali del dipinto sono coerenti con questo spettro di significati, ne illustrano la portata applicativa in conformità al lavoro della rappresentazione formativa (§ 8) che *estrae l'essenza della cosa*. Per quanto significative, e in certa misura vincolanti, le affinità ravvisate però non sono sufficienti a delineare il profilo semantico di «astrazione» nelle arti visive. Vi sono almeno due aspetti che ridimensionano la pur giustificata importanza di queste affinità.

Il primo riguarda il dipinto di van Doesburg; il secondo, il ruolo dell'etimologia nella identità dei vocaboli. La serie di studi preparatori per «Composizione VIII. La mucca» si iscrive «probabilmente [nel contesto] di una lezione su “come si realizza un quadro astratto”»⁴¹. La valenza didattica delle cartografie, nonché del risultato al quale pervengono, fa dell'opera d'arte un espediente propedeutico, un'occasione di apprendimento importante ma incapace di esaurire la varietà di forme di manifestazione che la storia dell'arte contemporanea qualifica come *astratte*.

Sulla scia di questa considerazione anche il ricorso all'etimologia è limitato a più ridotte porzioni. A favore della lettura *essenzialista* di «astrazione» depone senz'altro la precisione filologica: se «astrarre» deriva da *abstrahere*, «estrarre», «trarre via» e «separare da» sono dotazioni semantiche del deverbale ereditate da quella lettura, intimi significati della parola confluiti in una certa fase di elaborazione dell'arte astratta. D'altra parte, contro la lettura *essenzialista* si erge il rilievo che i vincoli etimologici non possono trasformarsi in «camicie di forza». Per quanto restrittiva possa essere l'etimologia dei vocaboli, l'uso linguistico ha tutto il diritto di ampliare le possibilità di significazione di un termine. Nel caso di «astrazione» queste possibilità hanno dispiegato un ventaglio di possibilità semantiche che in ambito artistico si discostano dalle significazioni originarie su cui poggia la lettura *essenzialista* della parola.

10. Quale Astrazione?

Il motivo del labirinto risuona con molte di queste possibilità alternative. Nessuna di esse però può pretendere un rapporto esclusivo con il vocabolo «astrazione». Se così fosse, «non si renderebbe giustizia alla sua grande ricchezza semantica»⁴². D'altro canto, accantonando la travagliata storia interpretativa del termine, l'allentamento dei vincoli etimologici (§ 9) consente di affrancarsi da «un'idea ormai completamente passata di moda»⁴³ alla quale forse nemmeno van Doesburg ha mai aderito del tutto. Più che puntare all'essenza delle cose, l'arte astratta è un esercizio di bricolage. C'è chi ha presentato le proprie «astrazioni» come «estrazioni»⁴⁴ uniformandosi alla lettura *essenzialista* del gesto astratto (§ 9). Tuttavia, nelle sue forme più mature e articolate, la pratica dell'astrazione è anzitutto un

³⁸ Karmel 2021 p. 11.

³⁹ Cfr. Ibid.

⁴⁰ Lasvergnas 2011 p. 187.

⁴¹ Karmel 2021 (2020) p. 11. Integrazioni tra parentesi quadre mie.

⁴² Roque 2004 (2003) p. 17.

⁴³ Karmel 2021 (2020) p. 11.

⁴⁴ Foster 2016 p. 130.

gesto di mescolanza, un'attività che mira alla contaminazione di «poche idee fondamentali»⁴⁵ («il gesto, l'asimmetria, la simmetria, i colori primari più il nero, il bianco ed il grigio»⁴⁶) con i «significati generati da associazioni con il mondo reale»⁴⁷.

Il disorientamento prodotto dalla visione dell'immagine astratta, quel senso di smarrimento che ne fa un caso particolare di labirinto, sorge da ibridazioni che l'artista fabbrica nella forma di archetipi visivi⁴⁸, di immagini primordiali che celano altre immagini⁴⁹. Anche in questa nuova cornice sono riconoscibili le usuali figure del mito: chi fabbrica l'archetipo, l'astrattista, non può che essere l'architetto, l'artefice del labirinto visivo ove è possibile perdersi; chi accetta la sfida visiva dell'archetipo, il fruitore, non può che essere il viandante, il viaggiatore che prova a orientarsi reperendo immagini sotto altre immagini.

Il contesto didattico di «Composizione VIII. La mucca» non è adatto a esemplare l'intreccio di architettura e congettura rilanciato dall'astrazione come mescolanza. Azzerando ogni incertezza, la conoscenza dei bozzetti preparatori del dipinto rivela un profondo punto di attrito tra l'unicità di un tracciato obbligato (§ 4) e la molteplicità di percorsi eterogenei e contingenti. «Labirinto distrutto» si avvicina maggiormente a questa molteplicità: i coaguli di inchiostro sull'acquerello sono all'origine di cammini interpretativi da cui emergono multiple forme distinte, alcune delle quali attribuibili a universi visivi irriducibili all'universo evocato nell'opera di Klee: tra l'occhio e lo zoccolo del Minotauro affiora il profilo di un naso che potrebbe provenire da cicli di immagini ben diverse dall'immagine del labirinto. La nostalgia di unità di cui ogni macchia è pervasa (§ 7) riduce tuttavia il potenziale eterogeneo di questa diversità: un «Labirinto distrutto» è *stato* pur sempre un labirinto; i bandoli in attesa di dipanarsi, i molti fili da riavvolgere per orientarsi nel dedalo dell'acquerello puntano verso la stessa direzione, verso forme locali radicalmente diverse e tuttavia inglobate nella medesima «forma originaria» che è forma di labirinto. Certo, i fili possono spezzarsi, la forma intravista può dileguarsi sotto un manto di tratti potenzialmente eterogenei, ma la rottura del filo è sopperita da altri fili, da altri cammini interpretativi pronti a recuperare l'immagine celata sotto altre immagini. Anche se sprovvisto di mappa, anche se esposto alle tortuosità di un lavoro ermeneutico incomparabilmente più gravoso del lavoro assolto da chi ha accesso alle tappe che presiedono alla formazione dell'immagine, il fruitore di «Labirinto Distrutto» è soggetto a vincoli non dissimili dai vincoli cui soggiace lo spettatore di «Composizione VIII. La mucca»: che si tratti di *un* percorso obbligato o di *molti* percorsi contingenti, il farsi strada attraverso l'intrico dell'astrazione si configura come il disseppellimento di un'unica immagine, di un'unica forma che è esplicitamente presupposta negli studi per «Composizione VIII» o misteriosamente evocata in «Labirinto distrutto».

Pur prevedendo queste possibilità, gli archetipi visivi dell'astrazione come ibridazione contemplano scenari semiopietici totalmente aperti, universi visivi soggetti a infusioni di senso libere di delineare molteplici e mutevoli percorsi interpretativi. Grazie a questi percorsi, non una, ma tante, infinite immagini possono disseppellirsi dall'intrico dell'astrazione. L'esperienza compiuta dinnanzi all'archetipo è assimilabile all'esperienza di chi, adulto o bambino, provi a vedere *qualcosa* nel soffice manto di una nube. Da Mirò (Figura 10) a de Kooning (Figura 11), fino a Kandinskij (Figura 12) e Pollock (Figura 13), i dedali dell'immagine astratta sollecitano il viandante-spettatore a vedere i contorni, talora allucinati e fantasmatici, di forme che affiorano dalla tela come affiorano, all'improvviso, un naso o un paio d'occhi da un ammasso di cumulonembi.

⁴⁵ Karmel 2021 (2020) p. 29.

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ Ibid.

⁴⁸ Cfr. Ibid.

⁴⁹ Cfr. Ibid.

Figura 11



Joan Miró *Dipinto*, 1933.

Immagine di dominio pubblico reperibile sul sito:
<https://www.pinterest.it/pin/206461964146732592/visual-search/?x=16&y=16&w=414&h=362.5992907801418>

Figura 12



Willem de Kooning *Dipinto*, 1948

Immagine di dominio pubblico reperibile sul sito: <https://it.artsdot.com/@/8XZ6W2-Willem-De-Kooning-Pittura>

Figura 13



WASSILY KANDINSKY

Vasilij Kandinskij *Sette*, 1943

Immagine di dominio pubblico reperibile sul sito:
<https://www.pinterest.it/pin/255931191296372142/visual-search/?x=16&y=16&w=323&h=456&cropSource=6>

Figura 14



Jackson Pollock *Senza titolo*, 1944-45
 Immagine tratta da Karmel 2021

Il gesto dell'astrattista-architetto è ambivalente come l'antro del labirinto cretese: è rivelazione che cela e occultamento che disvela. La metafora della nube è coerente con questo doppio movimento. Formazione atmosferica dal nome mitologico di «idrometeora», ogni cumulonembo gioca con lo sguardo di chi lo osserva come gioca il gesto dell'astrazione ibrida. Simili a superfici spugnose o a densi filamenti di zucchero filato, le nuvole nel cielo occultano e disvelano nel contempo, ostacolano la visione di qualcosa mentre ne sollecitano la comparsa, e viceversa. Ammassi gassosi di cristallo e vapore acqueo, sono labirinto impalpabile, matrici aggrovigliate di multiple e inaspettate visioni, come gli sguardi del fruitore-viandante dinnanzi al labirinto dell'astrazione.

11. Nube e Labirinto

La nube arricchisce questo labirinto: lo dinamizza, lo mette in movimento, ne offre l'immagine di una mescolanza in trasformazione, di forme che, sebbene fisse sulla tela, possono apparire a ogni sguardo in modo diverso, come diverso a ogni istante è il volto offerto dalle nubi a chi ne scruta i contorni.

Dipinto di De Kooning (§ 10) è tra le opere che meglio illustrano questo potenziale mutageno. Il quadro risentirebbe del fascino esercitato da feti ed embrioni su taluni esponenti dell'arte astratta degli anni trenta del secolo scorso⁵⁰. Dalla tela emergerebbe un'«accozzaglia di immagini embrioniche e arti indefiniti»⁵¹. Che sia così o meno, lo spettatore può solo rimanerne disorientato, smarrito ancor prima di avviare un cammino interpretativo, confuso ancor prima di infondere un senso all'«accozzaglia» che cattura il suo sguardo: è nel labirinto, ancora una volta. Il suo stordimento è accresciuto dall'interno dinamismo del dedalo, dall'intrico-nube che muta, che si modifica via via che questi prova ad aprirsi un varco nel groviglio visivo che l'avvolge. L'effetto di metamorfosi è indotto da un sovraccarico di pittura

⁵⁰ Cfr. Karmel 2021 pp. 56-59.

⁵¹ Ibid. p. 64.

che sgocciola sulla tela confondendo «in modo incontrollato»⁵² i contorni tra «i neri e i bianchi»⁵³ visibili in superficie.

L'ambivalenza del gesto astratto (§ 10) fa sì che ciò che confonde celi e suggerisca nel contempo immagini da scoprire. Quanto appare svanisce per via di labili confini che inducono nuove ed evanescenti apparizioni. La nube-labirinto di De Kooning è «una matrice generativa che consuma le vecchie forme e ne genera di nuove»⁵⁴: chiazze che ambiscono a divenire *figure* e che tuttavia sono sempre in procinto di dileguarsi, di indietreggiare dall'«apparenza esteriore»⁵⁵ che ne farebbe immagini di qualcosa, per arrestarsi sull'abisso dell'*informe*, e ricominciare. La tensione tra macchia che tende a figura e figura che «si dissolve nello sfondo»⁵⁶ è forse la cifra che cattura la modalità di movimento del gesto astratto, oppure no: è difficile dirlo. L'arte astratta, di cui si è qui offerto solo un brandello infinitesimale, è troppe cose diverse insieme per essere colta nei limiti di un modello generale di spiegazione. Nube e labirinto conservano però margini sufficienti di flessibilità per essere gli ingredienti di altri modelli possibili, di altre chiavi di lettura che infondano sensi nuovi alla pratica del gesto astratto. In fondo, disorientamento e mutamento sono aspetti ineliminabili di questo gesto, qualità estetiche delle relazioni che si istituiscono con chi ne fruisce, con il viandante-spettatore che dinnanzi ai tracciati del gesto astratto si cimenti in percorsi di senso, in vie di fuga che lascino intravedere, anche per un solo momento, un brulichio di *figure* in un magma di *forme* evanescenti.

⁵² Ibid.

⁵³ Ibid.

⁵⁴ Ibid.

⁵⁵ Descola 2021 p. 30.

⁵⁶ Karmel 2021 p. 64.