

Percorsi iniziatici e della analogia simbolica - 1995

Allo scadere del millennio manca solo un lustro e l'arte della "tradizione", vale a dire l'arte che impiega mezzi usuali (la bidimensionalità della tela come l'oggetto scultoreo dalla carta al legno, all'olio, alle tecniche miste, al ferro, al bronzo, etc.), è ben lontana dall'essersi esaurita nonostante il profluvio abnorme e, sovente, molto caduco, dei ritorni neoconcettuali, formalisti, minimalisti o dei mezzi massmediali (dai video-art alle computerizzazioni del visivo artistico attraverso l'informatica). Questi ultimi ci hanno infestato, contaminato ed intossicato, forti di certo orientamento del mercato, dettati dalle centrali anglo-americane (New York, Londra e di seguito la Germania e, per imitazione più o meno scoperta, la Francia, la Spagna e, da buona ultima, l'Italia).

Si potrebbe dire che alla fine del secolo ritorna in auge (ma, in realtà, non è mai stata emarginata) quell'arte che vede l'artista unico protagonista ed artefice della propria concezione della vita e del mondo, del significato di riproporsi quale agente operante all'interno di una società che si dice libera e liberalizzata, ma che, al contrario, mai come oggi, è supinamente standardizzata, omologata e, quindi, deprivata di scelte critiche autonome ed indipendenti. Autonomia del linguaggio ed indipendenza della propria personalità creativa è un'endiadi fondamentale dell'arte che, nel passato, si identificava con alcuni concetti ripresi dall'oratoria e dalla retorica antica: la inventio e la elocutio; cioè l'invenzione dell'immaginario personale (o meglio la proposta del proprio patrimonio di immaginario) e l'espressività del linguaggio, adottato a concretizzare in immagini formali quelle stesse pulsioni psichiche che diventano sostanze composite di logico ed illogico, di onirico e razionale, di privato e pubblico, di passione e dolcezza, di conscio e inconscio, insomma la globalità dell'essere nel suo pronunciamento mediante il segno-colore e le forme significanti di un'alterità simbolica. Possiamo principiare affermando che l'arte della Felci contiene qualcosa di estremamente moderno e, insieme, qualcosa di estremamente antico, se non, addirittura, volutamente arcaico e primitivo. E proprio perché l'arcaico è più astraente, più segnicamente emblematico, la pittura di Silva Felci e la applicazione di essa come progetto ed idea alla tridimensionalità della scultura e del teatro, ci offre un vasto repertorio analogico di immagini pregnanti. Esse sono cariche di significati plurimi che nella loro definizione astratta rimontano a ritroso, superando le barriere spazio-temporali, verso un mondo remoto, ieratico, di ritualità: tópos mentale e fisico, soglia di un fanum (tempio) cui accedere, dopo la purificazione ed un percorso di iniziazione, alla conoscenza della verità.

Tale verità non è univoca, ma simbolica di un complesso di significazioni che inducono a riflessioni profonde sul flusso della vita e della memoria, sul trascorrere del tempo che trascina con sé, nell'attimo fuggente della nostra vita, una somma infinita di conoscenze reali e fantastiche e tutte importanti nella continuità tra passato, presente e futuro. L'arte torna ad essere scienza dei simboli, sovrana affascinante di sapienza e chiave di volta del nostro destino attraverso il mito e la simbolizzazione del presente. Questo non vuol dire allontanamento dalla realtà, bensì consapevolezza che quanto maggiormente l'arte sarà promotrice di conoscenze diverse e ampie, sovraetniche e sovrastoriche, tanto più essa ci aiuterà, tramite l'estetico, ad universalizzare le immagini come veicoli di una "scienza" altra, non scientifica eppure vastamente necessaria al nostro bisogno di sentimento, di giustificazione dell'esistere. In tal senso essa è un nutrimento della illusione, anzi il raggiungimento più alto della illusorietà, epicentro, per eccellenza, della concretizzazione dell'utopia così fondamentale da ridiventare oggi, più che in passato, aspirazione ad una condizione di religiosità laica, di cui sentiamo, (o, almeno, da più parti è sentito come tale) in questo fin de siècle, l'urgenza ed il richiamo. Timore e tremore per il futuro che ci appare gravido di incognite nonostante la scienza più avanzata (ma non più così rassicurante) e, insieme, il fastidio (se non l'odio e, perfino, l'apprensione) per una tendenza a generalizzazioni comportamentali o di status quo contro cui l'arte ha sempre combattuto. La sua peculiarità che è individualissima e che, nello stesso tempo, aspira ad una comunicazione totale (tramite, appunto il come se e non il come è), diventa una qualità imprescindibile, distintiva di una cultura, di una razza, di una lingua, di un ambito geografico e della totalità di un popolo che vengono trascesi mediante il simbolo e la sua universalizzazione. L'esperienza dell'artista e del suo immaginario si collocheranno in un ambito qualitativo sempre più alto (ed è questo il valore dell'arte autentico) al di fuori o al di sopra e prima di ogni valutazione mercantile nella misura in cui l'artista riuscirà a connettere, a collegare, il proprio sentire soggettivo con l'immaginario collettivo proveniente dalla relazione subconscia dell'io con l'inconscio altrui.

Qui la stessa progettazione della mostra di Silva Felci è pensata e studiata se non a ricostruire un intero percorso iniziatico a suggerire, almeno, alcune "stanze" (nell'etimo antico di soste meditative e fisiche per giungere a...) o, tappe, quali soglie da superare, spogliandosi delle cosiddette certezze umane per entrare nel regno dell'immaginazione e penetrare a fondo il suo segreto e le sue verità, le quali saranno tanto più folgoranti quanto più emblematiche e rappresentative dell'onirico.

Di fronte alle opere della Felci dobbiamo spogliarci e lasciarci andare al suggerimento evocato, al richiamo nostro più intimo e conoscere una dimensione anche nostra, diversa.

Ad introduzione della mostra c'è una sorta di "lanua Inferi" che ha il titolo perentorio dei "Dannati" (1989-95), una reminiscenza dantesca, interpretata in una dimensione di pregnante significato allegorico: una cassa di ferro, a guisa di altorilievo, "intinta" nel nero più catramoso raggruppa, come un reliquiario di fossa comune recuperato dalla fossilizzazione millenaria, teschi, mandibole, maschere di quello che siamo stati o saremo e che abbiamo indossato ed indossiamo; e non c'è odore di zolfo o posticci di stregonerie a turbare l'animo dei benpensanti, bensì l'immagine quale elaborazione del lutto che, nel recupero delle teste tagliate e nel loro confuso e furioso assemblage, costituisce un emblema straordinario di meditazione sulla morte. Ed è quest'opera, nel contempo, un segno dilaniante della nostra vita come incinerazione, disperazione che accomuna le teste di tutti: dei martiri della bontà come quelle degli assassini, dei vittoriosi come dei vinti, degli oppressi come dei prepotenti, dei brutti come dei belli, dei condannati come degli innocenti senza alcuna distinzione; eppure l'opera è lungi dal proporre intonazioni macabre se non la percezione di un segno tragico che ci rimanda alla ineluttabilità della fine.

Nella grande sala il percorso si sposta su alcuni fronti di analisi: il primo contiene la scultura "Parete" (1994-95), una struttura lignea, bianca di grandi dimensioni che pone in risalto l'idea della soglia, ma ribaltata, appunto, in parete. Il bassorilievo strettamente geometrico si riduce ad essenziali aggetti che alludono non solo al sollevamento, bensì all'aprirsi, allo svelarsi per aumentazione o sottrazione, e dove il principio di base rimane sempre quello di transitare oltre, di penetrare al di là. C'è, perfino, il gioco compositivo della scultura che assume un valore anche modulare.

In altre pareti della esposizione si dispongono in un percorso coerente di linguaggio e di forme, alcune opere che per la loro conformazione di pittura e scultura insieme si collocano come "tavole-emblemi" di una scrittura segnica e, in taluni casi, addirittura ideografica. Sono i grandi pannelli come "Selva", "Germinazione", "Dentro", "Anfratti", "Cinabro" (1993) tutti così icasticamente primitivi e simbolici da non lasciare dubbi sulla loro trasparenza di significato allusivo ed iniziatico. E se negli smalti e nelle idropitture su carta (vere e proprie pittografie) Silva Felci illumina e rischiarla mediante bagliori rossastri o biancastri il buio di interni cavernosi, di pareti o ipogei con un esplicito riferimento metaforico al significato di ciò che, nascosto, viene riverberato e portato alla luce della conoscenza, nelle "Soglie" (1991) ferrigne, petrose,

bronzee e aurate qualcosa di magico, di propiziatorio sul cammino della nostra esistenza sotterranea (si legga subconscio) emerge con prepotenza allo scoperto. E in quanto allusive, simboliche, queste fenditure, queste spaccature di sostanze, solo apparentemente monolitiche delle nostre certezze razionali, contengono una molteplicità di significati reconditi che comprendono le analogie tra eros umano e quello della natura, tra organico ed inorganico, tra molle e duro, tra ciò che é speciosamente maschile e ciò che é speciosamente femminile, tra arcaico e moderno.

Che cosa é che ci conquide in tali opere se non il senso della scoperta, del riconoscere entro di noi qualcosa che, se pur nel profondo e nel misterioso, ci appartiene? Ci riferiamo alla capacità delle opere della Felci di suscitare, di e-vocare immagini peregrine e ancestralmente presenti nel nostro inconscio. Perchè uno squarcio dentro una pietra o la crepa improvvisa entro un muro può suscitare in noi un'intuizione immediata o una relazione recondita che improvvisamente aggalla alla nostra razionalità e ci dà cognizione di qualcosa che corre al di là delle nostre conoscenze? L'analogia, principio fondamentale nella esperienza della mitografia nell'uomo primitivo, si ripropone nella sua semplice bellezza: conosciamo, sperimentiamo ed amiamo non solo con la fredda logica della ragione, ma anche con la partecipazione emotiva, psichica che mette in rapporto la nostra antichità umana con la nostra consapevolezza odierna e nasce l'arte, la poesia, la musica. È, dunque, qualche cosa che, nella sua resa estetica, ci rimanda alla condizione apparentemente alogica del Simbolo e tutta la nostra vita dai progenitori ad oggi é permeata e continua ad essere permeata di simboli.

Nella sala, intitolata dei "Pilastrini fragili", Silva Felci mette a fuoco non solo l'opera singola, ma inscena lo stesso spazio come simbolico. Il concetto architettonico di "pilastro" che come la colonna proviene dalla imitazione del fusto dell'albero (albero della vita e della morte!) viene riproposto a ricostruire una "selva" simbolica in cui il vuoto ed il pieno interagiscono sia nella relazione con lo spazio stesso sia all'interno di ogni singolo pezzo, monumentalmente reso; questo, pur ritagliato e sagomato, contiene in sé la sintesi degli opposti: di aperto e di chiuso, di permeato e impermeabile, di luce e di tenebre, di durezza e di fragilità, di stabilità ed instabilità, di certezza e di incertezza. Disposti ad emiciclo i "pilastrini" evocano il rapporto stretto dell'architettura e della scultura primitive con la Natura, interpretata quale sintesi di mito e di storia (si pensi anche solo alla foresta incantata nel re Lear di Shakespeare!). In tal senso essi diventano il luogo sacro o il recinto rituale (tabù) in quanto soglia o limitare da raggiungere nelle peregrinazioni della nostra esi-

stenza o come illuminazione repentina di una spazio altro, di un'al-
terità che ci affascina (ma anche sconcerta) perché vi ritroviamo
il flusso della adolescenza perduta o del nostro fantasticare soffo-
cato e represso dalle convenzioni e dai pregiudizi sociali. Ed in que-
sto viaggio entro il segno "primitivo" approdiamo ad un "camerino"
oscuro come agli albori della creazione dove l'artista ha ricostruito
un nuovo percorso che conduce alla esperienza del mistero sulla
scena, per la scena e dalla scena. Le "scene da..." non sono ba-
nalmente e solamente "maquettes" (o "teatrini") per un balletto da
realizzare tra musica, scenografia e coreografie, ma costituiscono
di per se stesse un microcosmo iniziatico e misteriosofico.

La "rosa del deserto" (scene per un balletto in sei quadri) accom-
muna nella prova della danza (che è segno e scrittura del corpo)
nonché della musica e della sua ambientazione teatrale (dove la
Felci risignifica puntualmente tutte le sue poetiche artistiche) l'esper-
ienza totalizzante di un iter iniziatico, dalla conoscenza del Male
alla discesa agli Inferi per riemergere, purificati e arricchiti, nella lu-
ce solare, liberi di possedere una verità altra. Spezzato l'incantesi-
mo, l'essere approda alla pienezza della verità. Forse che all'arte,
come sua prerogativa non è stato concesso questo potere?

Marco Lorandi-Bedogni

Bastia di S. Vigilio, 16 giugno 1995