

in "Caravelle", 83, 2004, pp. 241-244

Giovanni Bottioli

Fluens imago

Come una lama che taglia l'acqua: è così che la volontà del pittore scende nei colori che si depositeranno sulla tela. Quest'immagine va intesa anzitutto in senso materiale, poiché Fabio Amaya per stendere i colori - per scendere tra i colori - usa, oltre a pennelli larghi, anche le dita: così un'azione corporea penetra in una superficie liquida e la disfa, ripetendo l'eterno gesto di Narciso.

Non è un caso che Narciso sia una *Gleichnis*, una figura e un impulso figurale, ricorrente nella sua ricerca. Ciò che in maniera convenzionale si chiama "l'eternità" del mito greco trova probabilmente una delle sue cause - o meglio delle sue fonti - nell'intreccio fra i temi (amore e morte) e i problemi linguistici: Narciso appartiene alla logica del confusivo, è un puzzle che, in virtù di questo rimando reciproco, resta insolubile. In questa prospettiva si tenterà ora di guardare all'opera di Amaya, dove temi ossessivi diventano gradualmente problemi di linguaggio, ed esigono di trovare espressione. La solitudine, ad esempio: una solitudine di corpi talvolta torturati, con la figura del carnefice che però resta *in absentia*. Ecco la premessa necessaria perché la solitudine non sia semplicemente la condizione interattiva degli individui, una circostanza dolorosa o tragica, e diventi un modo d'essere. Si direbbe che, nel corso degli anni, i personaggi della pittura di Amaya si siano avvicinati sempre di più a quella che per Lacan è la condizione dell'uomo, come "animale preso e torturato dal linguaggio".

Sembra inevitabile, allora, partire da nozioni che non possono non applicarsi alla sua opera, quelle cioè di "astratto" e di "informale". Ci sono difficoltà di ordine concettuale che vanno affrontate, se si vogliono cogliere con sufficiente precisione le scelte tecniche del pittore. In quale zona, nella polisemia dell'astrazione, si potrebbe collocare il gesto articolatorio e iniziale grazie a

cui, in un quadro, una figura *si mostra* ? Che cosa impedisce all'informe di far tacere ogni grido, e di regnare nella compattezza di un silenzio universale? Riferite alle opere più recenti di Amaya, queste domande potrebbero trovare una risposta parafrasando una frase di Kandinskij: "Seppi allora che l'oggetto nuoce ai miei quadri". Ci sarebbe da chiedersi: quand'è che Amaya ha saputo che la *linea* nuoce ai suoi quadri?

Forse da sempre. Tuttavia questa consapevolezza si è fatta strada molto lentamente: in effetti, per un certo periodo Amaya sembra aver proceduto nella direzione contraria. Si pensi soprattutto alle sue incisioni, per le quali ha ricevuto riconoscimenti di grande rilievo: ebbene, che cos'è un'incisione, in quanto gesto, ancora prima di compiersi in una figura? E' lo scavarsi di una linea, è un taglio. Forse la prima aporia, che Amaya ha dovuto sciogliere, riguardava la necessità di ritrovare l'energia del taglio *anteriormente* al suo dispiegarsi nella linea: anteriorità logica, e non cronologica, perché non si può incidere senza determinare una traccia. In ogni caso la distinzione resta valida sul piano concettuale: chi chiamerebbe *taglio* il contorno di una figura, il suo articolarsi come linea o profilo? Per contro, chiameremmo linee i tagli che, per esempio, aprono i quadri di Fontana? La prima differenza tra le due nozioni sembra dunque risiedere nella violenza del gesto: lo conferma un quadro del 1987, *Cuerpo amordazado*, nel quale i contorni di un bavaglio vengono riassorbiti in uno sfregio imperioso, cancellati da una linea nera che è un taglio e un elemento astratto.

Portato all'estremo, il gesto dell'incisore indica al pittore una via - non necessariamente una via "possibile": un taglio che non è né linea né contorno, e che somiglia invece a un affacciarsi del vuoto. Fenditura, crepaccio, o un'incomprensibile frontiera. Gesto che si misura con l'impossibile. Potrebbe esistere una linea di *pura energia*, se non come il proprio stesso svanire? come identità di sgorgare e retrocedere? Questa problematica sembra aver provocato, negli anni successivi, il passaggio dal monocromatismo alla tavolozza dei colori, che iniziano ad ammassarsi sulla tela. Nella *Metempsicosi* del 1994 - ancora una volta, un titolo non solamente "tematico" - le linee sono parzialmente cancellate, sono cromatizzate - e tuttavia sopravvivono. Il blu non rinuncia del tutto a

suggerire i corpi, nascosti, smaterializzati, in una folla di pulsioni rosa.

Analogamente in altri quadri di questo periodo, ad esempio “Pensando en Gabriella” (1992). Qui i contorni verdi sono tenui, la loro consistenza è funzionale assai più che materiale: proprio per questo, però, essi manifestano con maggiore ostinazione la loro resistenza all’utopia di linee totalmente desolidificate, linee che siano unicamente tagli, i tagli effimeri di una lama - o di un dito - che dipinge dentro macchie liquide.

Parlo di *utopia* perché, come in ogni ricerca autentica, al di là dei risultati, nella pittura di Amaya c’è la vocazione a cimentarsi con l’impossibile. Peraltro, negli ultimi anni e soprattutto nella produzione recente, i risultati hanno varcato la soglia che avrebbe dovuto proibirli. Credo che, per comprendere questa tesi, sia necessario tornare al mito di Narciso, all’immagine che è stata proposta all’inizio, e sfruttarne con più convinzione le potenzialità rovesciate.

La pittura di Amaya non presuppone un’immagine già data, come nel mito, bensì un’immagine da ritrovare. Da “ritrovare” non perché vi sia stato un tempo in quell’immagine era già presente, ma nel senso in cui la filosofia contemporanea parla di “oggetti perduti” come di oggetti senza origine, senza modello, senza archetipo. Oggetti che prendono forma - ma, in questo caso, senza poterla raggiungere se non per frammenti o per brevi istanti. Benché fissate sulla tela, queste immagini non appartengono alla durata.

Negli ultimi quadri di Amaya le immagini restano fluide; è come se fossero già revocate, anteriormente alla loro apparizione. Esse vanno e vengono. Il loro esistere è dell’ordine del grido o dell’estasi, cioè di “stati” reticenti al *principium individuationis*. Poco importa che, in una certa zona, un viso diventi riconoscibile. Le linee si sono ormai svincolate dalla loro funzione *separativa*, così come in una metafora le parole vivono in un flusso che fa svanire i confini semanticamente rigidi: e come non si comprende una metafora esaminando le parole una alla volta, e sopprimendo la loro interazione, così sarebbe assurdo non vedere nei tratti lineari dei volti che emergono, ad esempio, nel *Trittico della tempesta* (primavera 2004), il movimento che li abolisce. Qui i corpi non

sono nascosti, sono dissolti. Il grande progresso rispetto ad alcune opere precedenti, di cui non si vuole peraltro negare la suggestione, consiste nel fatto che, persino nelle zone in cui emerge un volto, la linea è diventata un'altra cosa: non è stata resa più tenue, non è stata indebolita ma appare piuttosto *inclusa* nel colore.

Ogni pittura esige tempo: anche quando sembra offrirci istantaneità - immagini che l'occhio dello spettatore si illude di catturare in un solo sguardo -, la pittura chiede di essere gustata lentamente. Ciò non contraddice il privilegio della folgorazione immediata, che le arti visive detengono, e che è negato invece alla letteratura. Al di là di questa considerazione generale, è importante capire le diverse funzioni che possono venire assegnate al tempo in rapporto alla percezione. Qual è dunque il ruolo del tempo nella pittura di Amaya? Non è facile chiarirlo. Talvolta esso sembra intervenire come un elemento "parergonale" (direbbe Derrida), un dentro/fuori, una necessità paradossalmente aggiuntiva: ad esempio *Pensando en Gabriella* prevede un ruolo attivo da parte di una fonte luminosa esterna, che varia d'intensità. Su quest'esperimento varrebbe la pena di condurre una riflessione, non soltanto per l'esperimento in sé, quanto perché esso fa emergere un problema sommerso e più vasto, un po' come la punta di un iceberg. Qui la durata arriva *da fuori*: anche da fuori, evidentemente, ma questo *anche* fa parte di una macchina testuale, la quale prevede che lo spettatore indugi almeno il tempo necessario per recepire le variazioni di intensità. In genere, però, lo spettatore non viene sollecitato da un richiamo esplicito: gli si lascia la possibilità di allontanarsi dopo uno sguardo distratto, che si lascia sfuggire le figure nascoste o meglio dissolte nei colori.

Sarebbe banale limitarsi a dire che la pittura di Amaya esige "più tempo" - rispetto che cosa? a una durata media, impossibile da definire? a quella ricognizione minima (il tempo per il riconoscimento), che, a parità di dimensioni, è maggiore per la pittura astratta? No, il problema non è semplicemente grammaticale. Il verbo "riconoscere", riferito ai quadri di Amaya, non si applica solo alle operazioni percettive e al tempo necessario perché l'occhio individui tutte le figure che stanno emergendo, o scivolando via, in un maelstrom indecidibile. E' la fluidità stessa che esige di

venir riconosciuta: la fluidità, con l'elasticità temporale che essa contiene. Quanto alle immagini, esse vanno e vengono. Solitarie, recluse: vaganti, nelle architetture della solitudine. *Incluse*, come le linee da cui vengono erogate. Adesso esistono solo nell'istante in cui vengono tagliate, nel mondo liquido in cui si scioglieranno. Il loro movimento contraddice la durata **e svanisce, il loro trascorrere è già annullato**: nella pittura di Amaya vi è forse l'anamnesi di questo movimento.