

### ***Il deserto ombroso per l'empasse di Amparo***

Il deserto dell'artista è il giardino geometrico della visione, depurato da ogni ostacolo e portato nella condizione orizzontale di una immagine lampante, esposta fino al limite dell'impietosa esibizione. Esso implica un piano ampio per la visione, da cui è possibile spaziare impunemente con lo sguardo, fino a sorvegliare i confini ultimi, l'orizzonte oltre cui tramonta il sole e inizia il mare verticale del nulla, dove l'occhio affonda senza riuscire più a carpire altre notizie.

L'arte dunque è il gesto dell'artista che si applica a coltivare il suo deserto, la sistemazione definitiva della torre di ogni controllo. Ma il controllo non significa anticipare la scena, riuscire a profetizzare un deserto futuro, perché oltre, per definizione, non esiste che la persistente e ripetitiva distesa. La torre serve magari a fissare meglio la posizione dello sguardo, a sollevare l'occhio tenendolo alto e fermo fino agli estremi confini, che poi significa l'infinita distesa della superficie del quadro. Un deserto superficialista attende l'artista all'opera, assorbendolo nel desiderio della misura.

L'artista cerca stoicamente di misurare il proprio deserto, di raffigurarne l'infinitezza mediante la possibilità di rappresentare la misura aurea della sua profondità. Perché esso esiste soltanto se l'artista riesce a indicare e a forzare i confini della sua estensione, a portare nella dimensione geometrica della prospettiva, dunque della visione esatta e incancellabile, lo spazio esistenziale e filosofico del suo miraggio. La prospettiva è il modo della forma di trovare la propria estensione esemplare, è la maniera dell'artista di misurarsi con la sua guardata lunga e di tracciare per gli altri un'immagine partendo dalla torre.

Amparo ha proiettato le coordinate del suo deserto, mediante la perizia della prospettiva, nella misura aurea della tradizione rinascimentale, risolvendo lo spazio attraverso i canoni della simmetria e della proporzione della geometria euclidea. Una scacchiera nera attraversa il deserto nero e porta l'infinità proverbiale della sua estensione dentro i confini della visione controllata. Vicino e lontano sono rappresentati mediante l'uso di punti di fuga laterali che permettono alla distesa uno strano miracolo, quello di acquistare un centro, un punto di spartizione della sua sconfinata misura.

Un deserto logocentrico si arrampica in verticale sulla superficie del quadro, scandito dalla ripetizione della scacchiera, fatta di quadrati uguali e intercambiabili tra loro. Lo spazio è il teatro della misura, la prospettiva è la capacità dell'arte di costruire un deserto ben temperato che si lascia comprendere dentro i confini di una visione nitida, senza che l'occhio possa tremare agli estremi confini. Nulla, proprio nulla, sfugge dunque allo sguardo dell'artista che misura l'acutezza della sua vista con la ripetitiva orizzontalità dello spazio. Ma non esiste stacco tra terra e cielo, l'orizzonte tende a congiungere alto e basso in una dimensione notturna, dove tutti i deserti sono neri, così anche le prospettive.

Nella notte dello spazio si dispone acuto lo sguardo dell'artista che scruta, misura e delimita il deserto. Lei trova il modo di attraversare la notte, senza inciampare ma anzi trovando le coordinate che gli permettono di inoltrarsi fino agli estremi confini e di tornare alla fine indietro. Amparo trova il modo di tracciare linee definitive, lungo le quali è impossibile smarrirsi. Lei ha aperto piste che permettono l'inoltramento e il ritorno dal luogo da cui proverbialmente non si torna, divenuto giardino geometrico, spazio notturno che ha acquistato, mediante la prospettiva, una percorribilità e una sicura direzione.

Ora la notte si è fatta nitida, Amparo ha sgomberato il campo da ogni incertezza, lo sguardo scorre in lungo e in largo, affonda fino ai limiti estremi dell'orizzonte lineare del deserto. Ai confini, sul filo geometrico della massima lontananza, staziona un omuncolo, portatore di testa e gobba che cammina a quattro zampe. Anch'egli è intessuto di nero, incerto nei suoi contorni e nella consistenza: un omuncolo liquido, appena contenuto nella vaga forma antropomorfa. Il giardino geometrico accoglie la precaria densità della figura che vaga sul fondo.

Il fondo è segnato dai bordi della profondità, la figura dell'artista si aggira *nell'hortus conclusus* della prospettiva. La sua figura trova nella scacchiera la derisione del suo doppio, la possibilità di specchiarsi dentro i quadrati tirati a lucido. Come se brucasse la propria immagine, avanza carponi con la faccia cacciata dentro il suolo. Infatti lei è rappresentata in vari punti del deserto, in varie stazioni del giardino geometrico. Non avanza mai al centro della scena ma si tiene con circospezione ai bordi, nel-

la massima lontananza, misurando con il suo spostamento il perimetro e l'estensione dell'intera visione.

Naturalmente la posizione non è mai la stessa, lei avanza lentamente facendo leva sulla precaria consistenza del suo volume instabile. Se il giardino geometrico è rappresentato nell'esatta misura della sua profondità, nell'ottica di una definitiva frontalità, un'altra ottica, forse perversa, investe la larva, quella dell'anamorfosi. L'omuncolo si mette di traverso rispetto alla rigida precisione della scacchiera, avanza sbilenco sulla linea del confine, disponendo la testa o la gobba in una posizione sbilanciata, fuori dall'ordine immacolato che regge rigidamente l'insieme.

Un rigido destino attende la figura dell'artista, costretta ad aggirarsi sempre ai bordi della visione, senza poter mai entrare nel giardino delle delizie, senza poter mai assaporare la dolcezza del centro, la consolazione del logos, che ha così ben spartito il deserto. Una circumnavigazione rigida e lineare la costringe a spingere silenziosamente in avanti la testa e poi la gobba, a portare nei vari angoli il suo volume liquido, come se dopo la testa, la parte più pesante del corpo, il resto delle membra precipitasse dietro, si arrotolasse secondo la legge di gravità nel punto più pesante.

I segni dello sforzo e della densità liquida sono dati dalla evidenza di una pelle screziata e come ustionata che presenta buchi, cicatrici e vuoti. L'artista avanza facendo leva anche sui propri vuoti, anch'essi zigrinati come il resto della pelle. Lei ha una grande familiarità con le proprie gibbosità, tanto che spesso sposta la gobba davanti la testa, la tiene e la guarda come una grande sfera da portare avanti, dietro e sopra. Attenta a rimanere sul filo del confine, come un acrobata cammina sull'equilibrio instabile del corpo.

Camminare carponi significa misurare il percorso col peso della testa, col sangue, anch'esso liquido, che affluisce in avanti, passando dalla gobba al capo. La gobba è il punto più alto della figura, è la torre da cui può intravedere la lontananza e l'intero perimetro rettilineo del giardino geometrico. Ogni tanto scende dalla gobba, la fa rotolare oltre il capo, disponendola come una palla di vetro, dentro cui forse è possibile leggere il futuro. Ma il futuro del deserto non può essere che il deserto stesso, l'ossessiva ripetizione di una distesa.

Se esiste un miraggio non è dato certamente dalla prospettiva, costruita dall'artista proprio per evitare illusioni. Il deserto si presenta nella sua nera tersità, senza permettere abbagli. Il miraggio è dato semmai dalla speranza dell'omuncolo di raggiungere l'angolo, il punto di svolta del deserto. L'abbaglio invece nasce dalla possibilità del riflesso, dall'immagine che si tuffa e si raddoppia dentro la griglia della scacchiera. L'omuncolo sogna di conquistare il centro del deserto, di camminare nella centralità del giardino geometrico, sperando così di conquistare una diversa dimensione di sé.

La lateralità significa uno sguardo sul mondo sfuggente e parziale, significa una posizione decentrata da cui le cose sfuggono e si è governati da forze che si organizzano altrove, sicuramente al centro del giardino geometrico.

Forse spostandosi nel centro, la figura potrebbe conquistare un aspetto più definito, potrebbe amputarsi la gobba, passare a una vita più decorosa. Il miraggio è il riflesso di un desiderio di metamorfosi che diventa concreto, di un passaggio da uno stato informe a una condizione più compiuta e normativa. La norma che regge il giardino geometrico è quella della ragione, assertiva dell'ineluttabilità del deserto dentro cui si muove e si va a mettere la vita. Dai bordi l'omuncolo sorveglia il vuoto dentrale, fa la ruota intorno al buco nero della ragione, assedia il punto centrale attraverso un corteggiamento deambulante e nomade.

Ma il percorso del possibile nomadismo è fissato rigidamente dalle coordinate della prospettiva, che costringe la figura a seguire le linee del percorso. Il deserto non significa nomadismo aperto e di pura perdita, della perdita di ogni direzione, ma possibilità di scrutare la lontananza del centro, peraltro non impedita allo sguardo da nessun ingombro. Semmai l'unico ingombro, l'unica emergenza, è proprio la gobba, deposito dell'identità dell'omuncolo e della sua speranza di peripezia. Egli talvolta la tiene tra le mani, sempre sul confine, senza che essa mai rotoli al centro del giardino geometrico. La palla-gobba è trattenuta dentro il solco profondo del confine, attaccata e incarnata nelle mani del suo padrone.

Ma la scena produce un'ulteriore scena, il doppio e il miraggio sono riproposti frontalmente da Amparo in un altro pannello nero che riporta lo stesso teatro, dentro cui, l'artista ha inscritto e riscritto il destino dell'omuncolo,

il deserto trasformato ancora una volta in giardino geometrico, i confini delimitati dal rigore della prospettiva, il percorso della larva riportato nelle stesse stazioni e negli stessi spostamenti rigidi. Quale deserto ora è lo specchio dell'altro? Quale omuncolo è la rappresentazione dell'altro? Quale prospettiva è la copia dell'altra? Quale destino è stato prefissato precedentemente e prima dell'altro?

Amparo raddoppia la notte del deserto, prolunga la possibilità del miraggio e dello specchio, mette a confronto i due percorsi senza privilegiare uno rispetto all'altro. Ella porta alla luce, passando da una notte all'altra, ciò che è segnato nel buio. Pratica il dettato di C. D. Friedrich: "Fa emergere alla luce quanto hai visto nella tua notte". Ora le figure corrono, si fermano e si arrabattano, l'una ombra dell'altra, nel deserto, l'una ombra dell'altra. I destini sono veramente speculari e frontali, ridotti a rappresentazione di un'unica scena, l'una miraggio dell'altra.

Chiusi *nell'horror geometriae* delle rispettive prospettive, entrambe le larve recitano la loro parte, dentro il teatro del linguaggio, già prefissate dal sogno dell'artista. Anche il sogno dell'artista trova ad aspettarlo un ordine prefissato, la norma della visione prospettica, che accoglie e sistema ogni elemento, rigido o fluido, solido o liquido, organico e inorganico. Amparo ha disposto un teatro dell'azione che è contemporaneamente teatro della memoria dell'altro. Le peripezie del doppio e del miraggio sembrano essere le linee entro cui si muovono le esistenze dei due omuncoli e del loro apparire. La specularità e il miraggio inscrivono la presenza delle due figure nello spazio del sogno o della finzione. Comunque Wittgenstein avverte: "Chiamarlo un sogno non cambia nulla".

Il *corpo ombroso* si aggira nell'implacabile quadrato della prospettiva, si specchia nella scacchiera che disegna il centro del giardino geometrico e nello stesso tempo si ritrova raddoppiato nell'ulteriore deserto frontale: corpo ombroso, ombra del corpo, ombra dell'ombra. Amparo fonda un teatro delle ombre, dove il palcoscenico è delimitato dalla ferrea legge della prospettiva. Uno spazio disegnato mediante un modulo a scacchiera che ritma la profondità. Lì sul fondo la figura dell'artista vive la sua peripezia scontrando la sua evanescenza con la precisione geometrica del palcoscenico.

Perché il deserto, il giardino geometrico, è un palcoscenico su cui avviene la rappresentazione all'incrocio di

una doppia sensibilità. Una presiede alla fondazione dello spazio, secondo i canoni tipici della cultura rinascimentale, l'altra assiste alla formazione della larva, secondo i dettati di un sensibilismo manierista e barocco. La scena è l'incrocio dei due momenti, in cui logos e il suo contrario si attraversano incessantemente. Amparo realizza una sorta di *metafisica*, in cui la rappresentazione è il portato di una grande contaminazione culturale, di una scomposizione del linguaggio fino alle soglie dell'impalpabile.

Il logos dello spazio si frantuma nell'ombrosità dell'omuncolo, prodotto di un caos che spinge le cose fuori dalla loro conformazione e riconoscibilità. Il linguaggio di Amparo arriva a configurare il corpo ombroso dell'omuncolo secondo la perizia di una casualità pronta alla forma, come le mufte antropomorfe di cui parla Leonardo da Vinci. Qui la precarietà della forma sfiora le modalità della musica, fatta di pieni e di vuoti, di suoni e di silenzi, fuori dal principio di continuità. Amparo realizza una sorta di immagine filosofica, di *teatro gnomico*, portatore di conoscenza ma non luminosa e occidentale, sottoposta al bagliore della ragione, ma ombrosa e nera come del resto è anche il nostro empasse radioso e ombroso, della vita con errori e ricordi.

Achille Bonito Oliva