

La soglia del segno, il *limite* della percezione

Per entrare nel tempio sacrale della pittura dei monocromi di Franco Rinzivillo, rigorosamente tracciati e tagliati dalla carica policromatica di un *gesto attoriale* esplosivo in un atto, non posso che rimandare la memoria, ancora una volta, agli antichi Greci colti nel loro rituale di spostamento e di metamorfosi per eccellenza: il cammino che va dal quotidiano diurno della città al notturno orfico del teatro, dalla montagna olimpica degli Dèi al sottosuolo degli inferi dionisiaco, dall'abitudine all'ignoto, dai ruoli al gioco, dal *guardare* al *vedere*.

In fondo, cosa è *un artista* se non *uno che semplicemente vede*, laddove gli altri *guardano* soltanto?

Questi dipinti, estremamente eleganti e di un elevato nitore formale, già di primo acchito e poi sempre di più con il ripasso dello sguardo nel tempo, mi portano a ravvisare alcuni passi nodali della ricerca pittorica da cui sorgono - come si dice in questi casi, *dal grembo dell'architetto* - nella forma dell'apologo antropologico, mitologico e teatrale di cui sto per dire.

In riferimento alla cosmo-geologia multistrato dei Greci - che in questo percorso di visione farà da diapason al concerto delle parole-immagini, e che toccheranno il refuso della presunta storia della pittura solo incidentalmente -, J.-P. Vernant, indagatore delle *figure*

*liminari, dell'altro e della morte negli occhi, mi è faro per la traversata che propongo di questa *pittura del limite, dell'identità e dell'alterità, del familiare e dello straniero, in una parola ancora di questo segno del passaggio, dell'iniziazione e del cangiante estetico e esistenziale.**

I Greci – che, quasi due secoli e mezzo or sono, solevano in primavera lasciare *ritualmente* ogni certezza dentro la calda luce dei focolai, attraversando di buonora, nell'ora oscura non ancora sfregiata dai barlumi aurorali, il buio della città, il deserto della campagna, spingendosi in metamorfosi (da cittadini qualunque a spettatori ben armati nella carne dei concetti) oltre il mistero stesso del bosco per prendere posto, di fronte al mare, nel luogo che tutto il *demos* cittadino considerava come il sito del *sacro*, della *politica* e della *fiesta* per antonomasia, vale a dire *il teatro* -, nel grande spazio scenico del gioco del teatro greco, riconoscevano un luogo preciso: una linea sottile, un *taglio netto che creava lo spazio stesso dell'atto ludico-sacrale*, da cui proveniva la voce ghiaccia e profonda del sacro, la voce bronzea del terrificante mondo ctonio, la parola oscura e tagliente dell'altrove e della poesia, invocata dai coreuti con i piedi estasiati in danza dopo aver percosso la terra fino allo spossamento. Quel segno scenico - segno insieme del *visibile e dell'invisibile*, che però *rende visibile* -, era un *non*

luogo, in quanto era solo un'esile soglia brillante, una lingua infuocata di superficie dorata, uno sfregio di lava nella materia, una diastole e sistole di luce e di buio. Un segno del divenire, che però dava senso e sensibilità al resto dei corpi architettonici raccolti in abbraccio (palco e tribuna anfiteatrale: superfici (monocromatiche) diametralmente simmetriche e opposte, divise e riunite da un *limite*, chiamato **skene** o anche *soglia di bronzo*, e che pertanto - sia ben chiaro a scanso di equivoci - era ben altra cosa dal fraintendimento tutto moderno della sedicente scenografia faraonica, che in pittura, mutatis mutandis, vale precisamente come la deriva banale e esosa della rappresentazione ovvero della schiavitù mimetica. Il limite può diventare potenza, così a teatro come in pittura.

La parola *soglia* tradiva di colpo per i Greci di allora, così come ancora oggi tradisce, in linea di massima anche per noi tutti, il segno di un ordine spaziale e architettonico che si sta per varcare - un territorio, un eremo, una grotta, una casa, un edificio o meglio ancora un tempio, di dentro o di fuori, poco conta. In questo senso, si capisce forse un po' meglio perché guardare una pittura è sempre come entrare in un luogo dove vigono delle regole precise, e in questo caso particolarmente le regole sono quelle del silenzio.

Una soglia e un limite, questa pittura, che come un segno tracciato nell'accezione propria di una *legge* sancisce una regola umana nuova, non di natura, non divina, bensì una

legge relativa e non universale che, per l'appunto, si dice non oltre il *nomos*, ma si afferma.

D'altronde, chi ha artificiosamente tracciato se non l'uomo e soltanto l'uomo questo segno relativo e composto, che dall'osmosi eterna e perfettamente condivisa tra mare e terra, sulla spiaggia, sulle rocce, distingue ora per contro la terra di tutti nel territorio di uno o dell'altro, in un inizio preciso e un confine determinato? Può forse l'uomo tracciare un segno dell'infinito, un segno di osmosi nuova tra elementi e riuscire anche a farcelo sentire? E, se sì, a quale livello di linguaggio? Non è forse ancora l'arte e soltanto l'arte, al suo livello più alto, quello che è scienza e esperienza insieme, a poterci offrire la percezione di questo segno tra elementi, a poterci presentare infine un elemento nuovo del sentire stesso?

La strada di Rinzivillo si dispiega ludicamente e si mette in discussione scientifica su questo antico selciato, e ricorda che, nei momenti decisivi del quotidiano, dice il viandante, il guerriero, il nomade come il contadino e finanche il semplice viaggiatore e ora anche un pittore nuovo: eccoci al varco, eccoci al confine, eccoci al passaggio, eccoci sul margine alla volta della scelta e della decisione (e decidere, si sa, è sempre del tagliare), eccoci sul limite, sulla soglia del segno. Laddove le cose non sono ancora e già furono insieme. Laddove tutto è macroscopicamente coalescenza in limine: immagine e corpo, corpo e ombra, dentro e fuori, acqua e terra, risacca marina e rigetto terrestre, aria e

fuoco, mondo dei vivi e mondo dei morti, qui e ora e altrove e sempre, figure dell'identico e figure dell'altro, padroni di casa e stranieri emigranti, la vita nel corpo e la morte negli occhi, pittura della pittura. Il dio addetto alla protezione dei luoghi e dei culti familiari è lo stesso che uccide lo straniero e che fa dello straniero uno della famiglia e del clan. Un taglio che riunisce e separa il colore è un colore che racconta della natura delle cose e della natura stessa del colore.

In questi monocromi folgoranti, incisi e stratificati di materia in cretti - che forse possono anche richiamare incidentalmente, ai più educati in fatto di cose pittoriche, le varianti-madri delle rispettive lezioni di Rothko, di Fontana, di Burri e persino della frequentazione della pittura dell'amico Piero Roccasalvo - vi è un dipingere il limite che è dipingere la forza e la potenza della pittura. Non dipingendo che campi di forze cromatiche (il corpo è tramontato, l'oggetto e la natura morta dissolti, l'astrazione divorata), questa pittura invita al silenzio e non da alcun commento di sé, facendosi piuttosto indagine del limite della percezione e del manifestarsi, inchiodandoci ora sulla soglia del segno nella percezione.