

GIO FERRI

poeta, grafico, critico d'arte e di letteratura
con-Direttore della rivista TESTUALE, Critica della Poesia Contemporanea

This text was published as "Lettera A Morgan O'Hara in *Testuale*, number 23-24, 1997

LA DINAMICA DELLA FORMA NELLA RITRATTISTICA GESTUALE DI MORGAN O'HARA

Avviare un discorso critico, che vuol essere essenzialmente testuale, riferendo un aneddoto personale o di una esperienza occasionale e databile, può sembrare contraddittorio. Non lo è, e lo vedremo, per un'artista come Morgan O'Hara, che esprime, quasi esclusivamente, nella contingenza formativa (nascente) del gesto scritturale, la propria creatività. Un paio d'anni fa mi capitò di tenere una conversazione, accompagnata da proiezioni di diapositive, sulla poesia e sulla poesia visiva, alla Galleria d'Arte Moderna di Bergamo. Parlavo in piedi e, un po' per mia abitudine e un po' per indicare via via le immagini proiettate, deambulavo forse esageratamente agitando le braccia quasi a dar corpo fisico ai concetti che andavo esponendo. Tra i presenti che prendevano appunti c'era anche una signora, assai giovanile, che (e la cosa mi sembra eccentrica, ma lì per lì non ci feci molto caso) scriveva ininterrottamente, velocemente e contemporaneamente con entrambe le mani su un grande foglio appoggiato a una tavola da disegno che teneva in equilibrio sulle ginocchia. Terminato l'incontro la signora mi fu presentata. Era Morgan O'Hara, che mi disse: ecco il tuo ritratto, e mi fece vedere il suo gran foglio sul quale si aggrovigliava e si dipanava una enorme matassa di sottili filamenti che, in affollate simmetrie scritturali (il risultato di quella manualità ambidestra), forniva il grafico (come da un sismografo o da un encefalogramma assai... terremotati o nervosi fino all'autismo isterico) della mia passeggiata spaziale entro i confini ambientali, e discorsivi e descrittivi della conversazione che avevo sviluppato. Mi

impressionò, ad una 'lettura' attenta, la verità di quel 'ritratto' cinetico (che mateneva la sua esasperata cinesi anche ora, fissato per sempre sul foglio bianco). La matassa si arricchiva e si confondeva al centro fino a formare una sorta di mostro gonfiato e sotto la minaccia di gonfiarsi ancora, in verticale e in orizzontale: quella concentrazione dinamica altro non era che l'affollamento dei sovrapposti e forse troppo pletorici concetti che avevo espresso, viaggiando, fisicamente e discorsivamente, in tutte le direzioni possibili, anche nell'intento, poi, di raggruppare di tanto in tanto olisticamente i più disparati argomenti. Ma dalla stretta matassa uscivano (come le esplosioni solari dalla massa del sole) segni e segnali liberi, sfuggenti, caudati o gocciolanti, sfreccianti o rientranti, acuti, protoformi, poliformi e metamorfici, vibranti, a volte involuti a loro volta, sovente imperativamente segnalanti: erano, sicuramente, i miei tentativi di attirare gli ascoltatori della conferenza con paradossi, disarmonie, apodittiche affermazioni, suoni acuti, anche urlati, a fronte della monotonia ragionativa dei concetti di fondo - concentrati al 'fondo' di quel grumo centrale, per la verità piuttosto conturbante. Dovetti riconoscerlo: era il mio ritratto (una sorta di carta geografica, se non geologica, del 'mio' spazio esistenziale), il ritratto di quella contingenza motoria e concettuale che avevo espresso, e certamente mai piùcosì ritrovabile, nel tempo e nello spazio dell'incontro. Di quell'incontro, e non di un altro possibile. Era, direi, l'icastico groviglio del mio lavoroio sinaptico e insieme della mia - non sempre coerente o giustificata - gestualità corporea.

Ma era anche la prova, da me tanto cercata, nelle mie elucubrazioni antiche sulla ragione poetica e sulla valenza originaria e intima del segno, di una concezione fisiologica, biologica e cosmologica della scrittura (perciò dell'arte, della poesia, della musica) come prodotto, autosufficiente e polimorfico (piuttosto che registrazione, o mimesis), di una vitalità del gesto (come presenza dinamica dell'uomo nella spazialità chiusa dell'universo), quale causa prima e inarrestabile della forma formantesi (o forma fluens). E quel prodotto (lo ripeto, perché è importante, anzi fondamentale), quel mio 'ritratto' di Morgan O'Hara, non era la registrazione gestuale (dell'artista stessa) di un gesto (il mio): era l'incontro in

comunione (vs/ ogni convenzionale e banale idea di comunicazione e ricezione) di due dinamiche, corporee e insieme concettuali, sovrapposte, intrecciate e confuse (scrivo propriamente 'con-fuse' con un bel trattino e non 'confuse'). Con un'ovvia precisazione: la mia gestualità era quella passiva (anche se cinetica), e aveva ragioni puramente funzionali, utilitaristiche (per l'appunto comunicazionali, rivolte a farmi ascoltare se non capire); la gestualità di Morgan O'Hara era attiva, perciò capace di sintesi e di formalizzazione, seppure in una corrispondenza (con la mia corporalità e anche con il mio pensiero contingente) sinergica e simpatetica. Il mio gesticolare produceva solo protoforme, utili e perciò esteticamente, poeticamente, inerti (seppur atte al comunicare). Il gesto ossessivo della scrittura della O'Hara era stato, e ora si fissava lì sul foglio bianco (universo d'universi), formativo e inutile (non sarebbe stato necessario ai fini pratici) e perciò poeticamente ed esteticamente attivo. Tanto da eternare una contingenza di per sé effimera, per quanto riguardava la sua evenienza. O'Hara, assai propriamente, chiama questa condizione dinamica LIVE TRANSMISSION.

Ma proprio perché non funzionale, non finalizzato alla comunicazione o alla sua registrazione significativa e addirittura didattica (secondo lo scopo della mia conferenza), l'insieme fluente e inarrestabile dei gesti di Morgan O'Hara, ancorché voluto e in qualche modo organizzato (non progettato), non poteva non prodursi che dall'incoscio, dal profondo della dismisura motoria incorporata nel sistema ricettivo ed espressivo della artista medesima. Al mio moto, pur nella sua estraneità estetica, andava quindi pur sempre riconosciuta una valenza scatenante della vitalità inconscia, cerebrale e muscolare della 'ritrattista'. Per O'Hara può valere allora la legge di Breton (quasi sempre tradita nella pratica surrealista, soprattutto nelle arti visive - per lo più trompe-l'oeil e niente affatto inconsciamente automatiche), secondo la quale l'automatismo gestuale deriva da un automatismo psichico puro con cui ci si propone di esprimere sia verbalmente, sia per iscritto, sia in qualsiasi altro modo, il funzionamento reale del pensiero, in assenza di qualsiasi controllo esercitato dalla ragione. Ma se vale questo proposito (ripeto in effetti disatteso dal surrealismo classico - e qui il

discorso si presterebbe ad una, adesso, inopportuna divagazione), allora, forse, l'impulso medesimo e la sua realizzazione può trovarsi piuttosto in un'altra area dell'arte del 900, l'action-painting. E l'origine statunitense di Morgan O'Hara, nonché le sue frequentazioni artistico-poetico-musicali, possono oggettivamente giustificare l'ipotesi. Tuttavia, in linea generale - le eccezioni ci sono: vedi l'architettura oggettiva di certi ideogrammi di Kline - gli artisti dell'action-painting sono tesi alla espressione paranoica e sovente isterica della propria repressa vitalità, con l'ausilio di un profondo mitico prevalentemente soggettivo, anche nell'interpretazione della realtà. Per altro rivitalizzando così, energicamente, l'idea originale del Surrealismo. Diane Waldman (in Willem De Kooning, ed. Thames and Hudson, London 1988) descrive questa condizione, dicendo, per esempio, degli scambi tra De Kooning, Pollock e altri americani degli anni 40: 'One of the most important images favored by Pollock in these paintings (one much favored by Gottlieb and De Kooning as well) was the eye; its usage indicates Pollock's familiarity with its role in Surrealist iconography in which the eye serves as a symbol of the juncture between inner and outer states of existence^a.

Tuttavia, quello di Pollock in particolare, è un occhio che guarda se stesso, in una spirality abissale. Morgan O'Hara, invece, anche se si esprime in modalità segniche inconsciamente attive, non rinuncia mai a un esplicito rapporto con un interlocutore. L'occhio surrealista si sporge sul profondo individuale per catturare il messaggio dell'inconscio. Morgan O'Hara mette invece a disposizione la pulsione inconscia per andare incontro alla spazialità alla estroversione gestuale (e concettuale) di un personaggio che le sta di fronte, che posa suo malgrado e a sua insaputa. L'atteggiamento della O'Hara è sempre colloquiale, e mai solipsistico. Tanto è vero che quando ho avuto l'opportunità di discutere del problema con l'artista medesima, ella mi ha dato una spiegazione assai sintetica di una progettualità legata non tanto all'azione del 'segnare' quanto alla predisposizione nei confronti della realtà da 'ritrarre' (escludendo dal programma il dominio di un automatismo incontrollato): partire da una chiarezza concettuale;

sviluppare una chiarezza processuale, per giungere a un risultato altrettanto chiaro. Un ologramma che si sviluppi dal particolare all'universale. Morgan O'Hara è amante dell'aikido, che sviluppa il principio di uno stretto collegamento fra la mente e il corpo.

Questa duplice condizione di disponibilità colloquiale con un soggetto ben individuabile (O'Hara rivela sempre con nome e cognome l'identità dei suoi 'modelli', e con data e luogo storicizza l'evento), e di automatismo psichico e fisico incontrollato nell'atto ma gestito da un preciso programma fisico/coscienziale, risponde, solo in parte, alle regole prestabilite di una macchina di genere duchampiano, progettata anche in questo caso all'iterazione ossessiva di un gesto scrittoriale, ma non celibe in quanto è sempre in concreto rapporto con un interlocutore, seppure ignaro. Comunque questa dialettica espressione di un inconscio che risponde per altro puntualmente ad un altro inconscio, dando luogo al processo di formazione 'segnico-estetico', ci rimette di fronte, con la più conturbata intensità al vecchio problema del fare (poi È in) perpetuamente in bilico, appunto, fra automatismo motorio e coscienza. L'opera originalissima di Morgan O'Hara è esemplare per riprendere almeno di passata (troppo vasto l'argomento per essere qui approfondito) l'irrisolta questione.

Ancorché siano passati esattamente vent'anni da un libro famoso, The Origin of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind, le analisi del suo autore, Julian Jaynes (cfr. l'edizione italiana di Adelphi, 1984-1996), rimangono ancora tra le più stimolanti in proposito. Innanzitutto (e questo è il punto centrale dell'ipotesi jaynesiana) la coscienza non è necessaria (e il nostro scienziato-psicologo ne dà varie prove) ai concetti, non è necessaria al pensiero, né alla ragione originaria del fare. Possiamo leggere un breve passo che si adatta perfettamente all'operazione grafica di Morgan O'Hara: 'In questo stesso istante [ed è anche l'istante in cui io trascrivo queste parole] voi lettori non siete coscienti di come state seduti, della posizione delle vostre mani, della vostra velocità di lettura, benché lo diventiate non appena menziono queste cose. Mentre

leggiamo non siamo coscienti delle lettere o anche delle parole o della sintassi o delle frasi e della punteggiatura... quando ascoltiamo un discorso, i fonemi si perdono nelle parole e le parole nelle frasi e le frasi in ciò che si sta cercando di dire... Essere coscienti degli elementi del discorso equivale a distruggerne l'intenzione. Ciò vale anche per chi parla. Se parliamo sforzandoci di mantenere una piena coscienza della struttura grammaticale e sintattica [io direi della struttura formale], veniamo ben presto ridotti al silenzio. Allo stesso modo quando si scrive...^a. Allora Jaynes infine si chiede: ma la coscienza è necessaria? Certo non è necessaria alla reattività e alla percezione, all'apprendimento e alla formulazione di giudizi o pensieri semplici. Non è proprio necessaria alla creatività. Tuttavia, tralasciando le ben note indagini sulla mente bicamerale (approssimativamente, il lavoro diverso e collegato dei due emisferi cerebrali), si può affermare, appoggiandoci qui, per necessità, purtroppo superficialmente, a talune conclusioni dello stesso Jaynes, che la coscienza prende corpo fin dall'antichità preclassica all'atto dell'esplosione cognitiva. 'Alla coscienza si accompagna una accresciuta importanza della spazializzazione del tempo, e a parole nuove per quella spazializzazione... Gli esseri umani ormai... possono guardare a un immaginario futuro... come se fosse già presente, e al passato che emerge attraverso il metaferente di uno spazio fra le cui lunghe ombre possiamo muoverci in un nuovo e magico processo chiamato ricordo o reminiscenza^a. Forse, riassumendo grossolanamente, per quanto riguarda i nostri interessi, si può affermare che la coscienza se non attiene alla creatività attiene alla critica dell'oggetto 'creato'.

Tuttavia, lo abbiamo visto, Morgan O'Hara, con il suo lavoro, fatto di istintualità e insieme di personalizzazione - in quel perpetuo colloquio con un ben definito interlocutore - ci pone di fronte ad una spontaneità cineticamente reattiva, e a una gestualità inconscia, che rispondono contemporaneamente a uno stato di incoscienza (un sorta di trance), ma anche a una presa d'atto 'critica', quindi cosciente, della natura e dell'attività del soggetto da ritrarre. » la circostanza colloquiale, e quindi dialettica fra due istintualità che toglie al lavoro di O'Hara la

caratteristica tutta surrealista di un rapporto scrittoriale in stato di ipnosi istintuale. Ancorchè l'apparenza della sua gestualità creativa faccia pensare al contrario. Si può certamente ripetere che atto creativo inconscio e coscienza auto-critico-organizzativa sono sempre i due momenti contraddittori e insieme unitari del lavoro artistico, poetico, musicale (mentre l'esclusiva della presa di coscienza totale e totalizzante è piuttosto lasciata alla lettura analitica critico-filosofica delle azioni e degli elaborati): le performances di Morgan O'Hara, e la sostanza segnica che producono, non avvenendo nell'area dell'onirico, bensì nella icasticità di un incontro reale e individuabile con nome, cognome, data e luogo, rispondono unitariamente alla doppia natura del fare. E assorbono, nella ambiguità del percorso segnico, un momento di contingenza tangibile, se non addirittura storico. Va aggiunto, inoltre, che Morgan O'Hara, per sua stessa esplicita dichiarazione, non si pone di fronte al problema di realizzare un'opera d'arte, bensì 'semplicemente' (?!) di vivere, per darne poi testimonianza, un momento dinamico di creatività fisico/concettuale.

L'evento musicale, con la sua spaziale ritmicità, i suoi echi e le sue gestualità ampie e coinvolgenti, si presta in particolare all'operazione 'ritrattistica' di Morgan O'Hara. Una sua raccolta è particolarmente significativa di quanto più sopra ho ritenuto di precisare, ed è per questo che non è inutile, per chi mi legge, non solo dare qui il titolo del lavoro, LIVE TRANSMISSIONS-PORTRAITS FOR THE TWENTY-FIRST CENTURY, ma anche riportare una didascalia della stessa autrice: Musical form /: KEYBOARD STUDIES numbers 1-36 originate in LIVE TRANSMISSION graphite drawings done between 1990-1996 in Italy, France, Czechoslovakia (before the Czeco/Slovak split), Hungary and New York. They are done on Czechoslovak musica paper collected by composer J.P.Graham (Jaroslav Stàstny) over many years prior to 1991. The shiny black lacquer-like forms have been hand painted with 3 coats of Japanese sunie ink. Details are recorded in the titles of the works: KEYBOARD STUDIES inventory number / composer / title of work / performer / instrument, performance space / city and country / performance date / music paper inventory number / dimensions

(average dimensions of the pages 51 cm x 34 cm, or 20 x 14 inches). Segue il dettagliato elenco con le notizie annunciate, mentre i 'ritratti' singoli o dei gruppi musicali sono riprodotti sul supporto di carta musicale pentagrammata.

Questa plaquette, o catalogo, o programma, o ebdomadario d'eventi musicali fornisce una conferma e offre una novità. La conferma é quella già precedentemente descritta: le composizioni gestuali-ritrattistiche rappresentano una vera e propria cronaca di eventi realmente avvenuti e oggettivamente ascoltati e 'ritratti'. Quindi, lo ripeto, l'automatismo segnico, o calligrafico o graffitico deriva da una vicenda storicizzabile e storicizzata, non dalla landa nebbiosa dei misteri onirico-istintuali. Se istintualità gestuale c'è, come c'è, essa é riferibile alla ricezione dinamica di una dinamica evenienza. E come abbiamo visto le due cinesi si sovrappongono dando vita così a un 'ritratto' duplice: quello dell'artista e quello del soggetto. Lo abbiamo detto: un colloquio e una comunione.

La novità che questi spartiti ci rivelano riguarda una 'fase seconda' del lavoro grafico di O'Hara: i 'ritratti' segnici, di natura scritturale filiforme, che si risolvono originariamente in matasse aggrovigliate e insieme liberanti sottili filamenti periferici - rispetto ai nuclei di pensiero e di movimento -, subiscono sovente (e nel caso di LIVE TRANSMISSIONS, sempre) un trattamento di riconversione in macchie piene, esplodenti ai margini in protoforme dinamico-espansive. Come le esplosioni solari, appunto, rispetto al nucleo (che, qui, é un sole nero: definizione che mi viene dal titolo di un saggio di Kristeva che tratta della depressione, dell'isteria e delle conseguenze poetiche di tali stati). Va detto che la leggerezza delle matasse originarie si metamorfizza in una sorta di mostri, o pozzi, meglio oscure pozzanghere irregolari, che sembrano voler ridescrivere (nascondendole) le misure caratteriali, precedentemente calligrafate, dei soggetti ritratti. Misure caratteriali che negli originali seguivano la cinesi dei movimenti corporali (dell'autrice e dei soggetti), e che in queste trascrizioni rivelano invece del movimento ossessivo la vera causa inconscia, profonda: tanto definitivamente

incisa, quanto oscuramente ambigua. Forse, in questa 'fase seconda', l'istintualità si rivela cosciente per l'autrice, che sviluppa una ulteriore disposizione critico-indagante, e insieme abissale per il lettore. E per lo stesso soggetto che si guardi in questo suo ormai denso e conturbante ritratto. Una diversa serie di questi lavori, non sollecitati da eventi musicali, va sotto il titolo di FORM AND CONTENT: THE SHAPE OF DISCOURSE.

Ho sottomano alcune prove, dense macchie nere, di questo processo. Ne cito qualcuna anche in relazione alla popolarità (e quindi alla riconoscibilità) dei personaggi ritratti. Dacia Maraini (1995) si biforca fra un tratto leggero, aereo, e una massa scura a bastoncino, forse a forma, vagamente, e con diverse slabbrature, di sesso maschile. Adriano Celentano (1994) è fin troppo esplicito: anche in forma di macchia, oltre che di scrittura, si dilata esageratamente nello spazio (e il 'mostro' nero sa più di aerostato che di incubo). Milli Graffi (1991) risponde, a mio avviso, alla sua poesia e al suo modo di porgerla: si distende orizzontalmente alla base alla ricerca di uno spazio verbale-ragionante per salire man mano, con punte di acute e isolate paratassi, a un nocciolo duro del verbo e delle sue forme, talvolta floreali. Corrado Costa (1990) si disarticola nello spazio, con sottigliezze ritmicamente raffinate. Enzo Siciliano (1995) risponde, nel 'ritratto' in nero, ad arditi verticalismi, ambigui, fra sottigliezze di gesti e di eloquio e nuclei slabbrati di un bestiario indefinito. Di Stefano Agosti (1990) sembra di riconoscere il gesto delle mani (che segue la logica creativa e proliferante del pensiero): da sinistra a destra si passa da una misura pianificante, pacificante, a un cumulo forte, compatto, che libera tuttavia alcune acute, ma non rigide, indicazioni direzionali. Giovanni Anceschi (1990) si rivela in gesti colloquiali che passano dal rigore concettuale a un certo disordine dovuto alla tensione della ricerca.

Va comunque esplicitamente e chiaramente sottolineato come queste mie affrettate e arbitrarie particolari letture non debbano sviare l'attenzione del riguardante: voglio dire che grafie e macchie nulla hanno a che vedere con una

condizione o natura psicologica del soggetto. Nulla di 'ritrattistico' nell'accezione tradizionale, ancorché astratta. Si tratta di mappe spaziali contingentemente espresse secondo i canoni descritti, e la riconoscibilità (impossibile poiché irripetibile è l'evento) va esclusivamente riferita alla gestualità dell'attimo e alla sua gestuale interpretazione. Che poi, anche un solo gesto, possa essere, talvolta, facilmente attribuito alle caratteristiche di una certa persona, ciú, qui, è puramente casuale. è comunque non riguarda la ricerca specifica di Morgan O'Hara.

Notevole, anche per la sua concezione grafica generale, il relativamente recente catalogo della mostra di PORTRAITS FOR THE TWENTY-FIRST CENTURY tenutasi al Museum of Modern Art of the Warhol Family di Medzilaborce (Slovakia) fra l'aprile e il maggio del 1995. Alcuni Portraits si esprimono anche in spazialità colorate (gialle, rosse, bleu) tuttavia sempre attraversate da scritte e da graffiti. Ma straordinaria rimane la seconda parte ancora dedicata alla grafia pura, alle 'matasse' in grafite, intitolata Movement Research, i cui movimenti riferiscono delle performances del pianista compositore jazz Joanne Brackeen, tenutesi a New York nel 1994-1995. Appare ovvio, dopo tutto quanto si È detto, che il jazz e un jazzista siano gli ideali soggetti della ricerca dinamica di Morgan O'Hara.

Novara e Milano, Italia 1997