

Giulia Giambrone

Luigi Ontani *in teoria*

*Filosofia, estetica, psicoanalisi
nell'opera e nell'artista*

Collana i **Territori della Psiche**

diretta da *Doriano Fasoli*

Board Scientifico: *Alberto Angelini, Andrea Baldassarro, Marina Breccia,
Giuseppina Castiglia, Domenico Chianese, Marcello Turno, Adamo Vergine*



Alpes Italia srl, Via G. Romagnosi, 3 - 00196 Roma
tel./fax 0639738315, e-mail: info@alpesitalia.it, www.alpesitalia.it

© Copyright

Alpes Italia Srl, via G. Romagnosi, 3 – 00196 Roma, tel./fax 0639738315

I edizione, 2019

Giulia Giabrone, (Roma, 1994) si è laureata presso l'Accademia di Belle Arti di Roma in Didattica e Comunicazione dell'Arte con una tesi in Estetica. Ha studiato *Art Theory and Curatorial Studies* presso l'MKE (Hungarian University of Fine Arts, Budapest) e sta conseguendo la Laurea Magistrale in Storia dell'Arte Contemporanea presso Sapienza Università di Roma. Scrive per la rivista d'arte *Juliet Art Magazine*. Si occupa del rapporto tra filosofie e arti contemporanee e il suo interesse s'indirizza principalmente verso la psicoanalisi e il pensiero di Jacques Lacan, in relazione alle questioni che riguardano l'arte e il soggetto. Tra le sue passioni: Dostoevskij, Ingmar Bergman, il pianoforte.

In copertina: Luigi Ontani, *Girasolo*, 1988, ceramica policroma realizzata con Venera Finocchiaro.

TUTTI I DIRITTI RISERVATI

Tutti i diritti letterari e artistici sono riservati.

È vietata qualsiasi riproduzione, anche parziale, di quest'opera.

Qualsiasi copia o riproduzione effettuata con qualsiasi procedimento (fotocopia, fotografia, microfilm, nastro magnetico, disco o altro) costituisce una contraffazione passibile delle pene previste dalla Legge 22 aprile 1941 n. 633 e successive modifiche sulla tutela dei diritti d'autore.

Indice

PREFAZIONE <i>di Massimo Carboni</i>	V
LO SPAZIO È IL LUOGO	
L'altrove fisico e l'altrove astratto - La scultura	3
IDENTITÀ E IDENTIFICAZIONE	
Stratificazione dell'Io, dandismo, maschera.....	19
DIALETTICA IO-ALTRO	
L'Io attraverso l'Altro	43
DECORAZIONE CONTEMPORANEA	
Una rivalutazione dell'ornamento nell'arte presente.....	55
LINGUAGGIO	
Oltre l'immagine	69
DIALOGHI CON LUIGI ONTANI.....	81
BIBLIOGRAFIA	93
APPENDICE ICONOGRAFICA.....	95

PREFAZIONE

di Massimo Carboni

La questione del rapporto tra le due polarità contrapposte e allo stesso tempo complementari del metodo e dell'oggetto, dell'interpretazione e del suo referente, si trova nelle fondamenta stesse di ogni lavoro ermeneutico, e forse di più: alle basi di ogni impresa conoscitiva. Si tratta non tanto di un "problema" nel senso usuale e comune della parola, quanto di una vera e propria *questione* nell'accezione etimologico-letterale del termine: *quaestio*, domanda che non sopporta alcuna risposta pacificante e conclusiva, alcuna acquisizione definitiva; interrogazione che infaticabilmente interroga se stessa; *quête*, ricerca come "tornare a cercare" perché si è consapevoli che ogni stazione raggiunta non è altro che un nuovo punto di partenza. Da qui, il fatto che la critica *desidera* sì il proprio oggetto, ma lo desidera come il malinconico: non l'ha mai perduto pur non avendolo mai posseduto. Oppure, che è lo stesso, se ne appropria soltanto nella misura in cui ne afferma la perdita.

In questo suo libro d'esordio, la scelta di Giulia Giambrone è dichiarata nettamente (e forse si potrebbe anche aggiungere *eticamente*) fin dalla prima pagina: la *quaestio* è sviluppata nei termini di un'affermazione, perfino di una rivendicazione della prospettiva squisitamente *teorica* nell'interpretazione dell'arte e in particolare dell'opera di Luigi Ontani, uno degli autori più importanti e significativi nel panorama internazionale degli ultimi quarant'anni. Darebbe prova del solito, pretestuoso e purtroppo sempre più diffuso anti-intellettualismo chi non comprendesse che tale scelta metodologica non ha niente in comune con uno smarrimento nella speculazione astratta e general-generica. Che non significa affatto perdere, "mancare" la determinatezza estetica dell'opera, la sua concretezza sensibile, unica e insostituibile. Ne abbiamo un esempio già nel primo capitolo, quando dopo un affilato chiarimento teorico-concettuale dei temi del viaggio, dell'altrove, della trans-migrazione dell'io tipici dell'itinerario artistico di Ontani, segue puntualmente (e così accade per l'intero percorso seguito dal libro con i temi del dandysmo, del narcisismo, della decorazione) un'analisi attenta, quasi micrologica delle opere minuziosamente esaminate nelle loro varie tipologie: dipinti, *tableaux vivants*, sculture, installazioni, *performances*. Un'analisi sviluppata alla luce di quei quadri teorici precedentemente chiariti e che in nulla pregiudicano la lettura dei lavori né su questa prevalgono irrigidendola o schematizzandone aprioristicamente i risultati. L'opera *non*

coincide con il suo concetto. Giulia Giambrone lo sa bene. Ma sa anche che senza un ancoraggio concettuale, senza un inquadramento teorico, senza una scelta metodologica forte, l'opera è preda del più facile e generico, volatile e ineffettuale impressionismo sensistico. Oppure del pragmatismo tecnicistico-curatoriale oggi tanto in voga che semplicemente non fa niente di più che *gestirla*. Sono due facce della stessa medaglia.

Quella psicoanalitica di ascendenza lacaniana (ma opportunamente incrociata con l'apporto filosofico di Paul Ricœur e di Emmanuel Lévinas) è la prospettiva interpretativa esplicitamente predominante nel libro. E qui Giulia Giambrone mostra e dimostra di saper bene anche un'altra cosa: perché non cade mai nel tranrello sempre in agguato in questi casi, cioè quello di "psicoanalizzare" il soggetto, la persona Luigi Ontani per spiegare la sua opera. Non è la vita che spiega l'opera, è l'opera (Proust *docet*) che edifica un'altra vita. Così, quando l'autrice sostiene che alcune opere di Ontani sembrano realizzare praticamente, esteticamente, creativamente alcuni postulati teorici di Jacques Lacan, soltanto in apparenza assistiamo ad un improprio scavalco, ad una prevaricazione del concetto sul percolato. Perché dopo un attento, particolareggiato esame di alcune opere analizzate alla luce di quei postulati, Giulia Giambrone riesce a mostrarci *di nuovo* (letteralmente, cioè sotto un inedito profilo) quanto quello di Ontani sia davvero un *mondo*, un mondo organico di "concetti" percettivi e affettivi: un pensiero operativo. Da qui, l'intenzione dell'autrice di non lasciare in ombra nessun aspetto, nessun risvolto, nessuna declinazione dell'opera dell'artista: ad esempio la dialettica io-altro che non si ferma al piano più direttamente tematico dei lavori, ma che viene seguita fino al livello apparentemente esterno o ininfluenza dei rapporti con i suoi collaboratori, i *performers*, gli artigiani; oppure l'importanza del linguaggio, dei *jeux de mots*, del lavoro verbale, delle diverse tipologie di *prise di parole* da parte di Ontani, scrupolosamente indagate e analiticamente classificate. Fino a proporre una sorta di periplo attorno alla sua opera, una vera e propria circumnavigazione ermeneutica in cui teoria interpretativa e prassi artistica non smettono neanche per un momento di fronteggiarsi.

L'autrice inizia il suo libro mettendo in esergo una citazione da Michel Foucault, emblematica dell'itinerario prescelto. Potremmo pensarne un'altra da Béla Balázs, il grande teorico del cinema del Novecento: «Non c'è niente di grigio nella teoria. Essa è come una carta geografica per l'esploratore di cose d'arte, al quale indica tutte le vie e tutte le possibilità. È lei che dà il coraggio necessario a intraprendere viaggi alla Cristoforo Colombo».

Giulia Giambrone inizia con questo primo libro il suo viaggio. L'importante è che si ricordi sempre che, come canta Antonio Machado, la mèta è il cammino stesso.

*A Luigi Ontani,
che mi ha iniziato all'Arte*

LO SPAZIO È IL LUOGO

L'altrove fisico e l'altrove astratto - La scultura

«La sua avventura sarà una decifrazione del mondo: un percorso minuzioso per rilevare sull'intera superficie della terra le figure che mostrano che i libri dicono il vero. La prodezza deve diventare prova: consiste non già nel trionfare realmente - è per questo che la vittoria è in fondo irrilevante - ma nel trasformare la realtà in segno. In segno attestante l'esatta conformità dei segni del linguaggio alle cose stesse. Don Chisciotte legge il mondo per dimostrare i libri.»

Michel Foucault

Luigi Ontani non è mai stato associato dalla critica degli ultimi anni al concetto di spazio, nella completezza semantica che la parola ha in sé.

I termini "spazio" e "artista" (per quanto complesso e sfaccettato sia il rapporto tra i due dagli anni Sessanta in poi) convivono da sempre armonicamente in una considerazione tutta a vantaggio del problema espositivo. Inteso come "collocazione dialogante", lo spazio si è trovato a essere negli anni, sia in riferimento a Ontani sia secondo un'ottica più generale, fulcro di un'analisi che solo in un secondo momento è una speculazione teorica; essa è innanzi tutto pratica perché coinvolge la fisicità dell'opera e del luogo che la ospita. In relazione ad Ontani, lo spazio non è mai stato considerato veramente come *concetto*.

Tuttavia anche nell'analisi di qualsiasi oggetto d'arte la fisicità dell'operare artistico viene prima della successiva impalcatura teorica dell'opera. La teoria incontra l'opera soltanto nel secondo momento dell'interpretazione, mentre nella mente dell'artista, vuoi inconsciamente o meno, il concetto astrae già di gran lunga dalla realtà oggettiva. L'idea del *factum* artistico secondo quest'ultima definizione si mostra agli occhi dell'osservatore al momento della sua apertura al mondo: una qualsiasi occasione espositiva. Detto ciò è chiaro il nostro intento: fornire un'interpretazione dell'opera rovesciando l'analisi consueta che al contrario necessita della presenza sensibile per svilupparsi. Spostiamo la nascita dell'opera nell'astrazione della teoria e solo in seguito, conseguentemente, la vediamo nella sua oggettività sensibile. Ciò implica una considerazione dell'entità spaziale in termini teorico-filosofici prima, storico-artistici poi. Partire dalla teoria per arrivare alla pratica dell'opera d'arte non corrisponde certo al metodo interpretativo in atto nelle indagini attuali sull'arte contemporanea. Tuttavia la centralità dell'opera non può non rimanere dominante. La teoria e

la pratica si fronteggeranno. Attraverso il presupposto teorico l'oggetto artistico apparirà naturalmente "da sé". Saranno considerati dapprima alcuni punti teorici che troveranno di volta in volta un seguito esemplificativo nei relativi punti pratico-fisici: le opere d'arte e i casi espositivi. Essi verranno analizzati sotto il profilo descrittivo nella seconda parte del capitolo.

L'essere di Ontani è un *essere-altrove*. Non soltanto la pratica artistica sfugge a ogni tipo di collocazione storico-artistica e a ogni tipo di incasellamento stilistico, ma l'attitudine comportamentale dell'artista è protetta da una guaina plasmata a immagine e somiglianza dell'Io. Come se l'aura dell'oggetto culturale¹ fosse, seppur nel suo paradosso temporale, un connubio con la naturalità del soggetto stesso, intendendola allora come caratteristica formante dell'individuo creatore. Tuttavia l'altrove di Ontani è bilanciato dall'*hic et nunc* coerente alla staticità dell'"Io artista", all'invariabilità che lo caratterizza poiché «quel sé proprio [...] non è narcisismo autoreferenziale, ma elemento necessario, a lui cromosomicamente connaturato»². Erigiamo il concetto di 'altrove' a caratteristica fondamentale dell'artista. In un commento all'opera di Ontani, Peter Weiermair fa una sintesi delle problematiche intorno all'"altrove" che può considerarsi in parte una sorta di anticipazione rispetto alle nostre:

«L'artista, la cui segreteria telefonica dice che egli "è qui e altrove", realizza questo concetto paradossale in più di un modo. Ontani si nega a noi per molti aspetti. Non soltanto attraverso il cambiamento dei mezzi [...] non solo attraverso i giochi di linguaggio e parole [...] lo fa anche attraverso la privazione della sua presenza fisica, andandosene»³

La funzione avverbiale della parola "altrove" verrà sostituita con quella di un consueto aggettivo legato al soggetto, come se fosse un aggettivo sostantivato. La sostituzione altro non è che una metafora per Ontani.

Ribadiamo l'etimologia della parola:

ălitĕr, avv. 1 *altrimenti, diversamente: fieri non potuit aliter, non fu possibile fare diversamente, Cic.*; 2 *in modo diverso: longe aliter est, è ben diverso, Cic.* 3 *altrimenti, in caso contrario, se no: nequealiteriuseset, né contrariamente potrebbe esservi diritto, Cic. [ălius + -ter]*

ubi, avv. e congiunzione, 1 *avv. di stato in luogo, relat. e interrog., dove, ove: ibi...ubi...là...dove Caes., Cic.*; *ubiubi= ubicumque, dovunque, ovunque, Pl., Ter. Liv.*; 2 *congiunzione temporale, quando, come, non appena, appena che: ubivoles, quando vorrai, Ter.*⁴

1 Cfr. W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. it. Einaudi, Torino 2000.

2 L. M. Barbero, *Luigi OntaniMarmArmonia*, Charta, Milano 2007, p. 80.

3 P. Weiermair, *L'impersonificazione dei miti, L'unità tra arte e vita nell'opera di Luigi Ontani* in AA. VV., *Luigi Ontani*, cit., p.12.

4 Castiglioni-Mariotti, *IL-Vocabolario della lingua latina*, Loescher, Milano 1996.

Secondo il nostro *incipit* all'insegna della teoria sono identificabili due correnti tematiche entro le quali l'*essere-altrove* di Ontani trova esplicazione: l'identità migratoria e il viaggio come ampliamento del sé.

Nella quasi totalità dell'opera dell'artista, l'identità intesa come caratterizzazione appare nelle vesti di svariate forme e significazioni. Tuttavia sempre altamente tratteggiata, riconoscibile e distinguibile attraverso alcuni particolari elementi identificativi del corpo dell'artista.

L'identità migratoria di Ontani è dovuta a una ricerca spaziale dell'Io che le corrisponde. Essa si muove tra i vari generi artistici, si manifesta caratterizzando tipicamente il soggetto e trova le sue conseguenze più importanti nelle tesi intorno al tema della soggettivazione-identità e della dialettica Io-Altro.

L'identità che trans-migra vale innanzi tutto per l'opera a cui Ontani ha dato vita per prima, i *tableaux vivants* (fotografie di varie dimensioni a volte ritoccate con l'acquerello), ma anche per la scultura e la performance. Nei primi il soggetto (sempre l'artista) non muta ma la sua identità viene plasmata di volta in volta nelle vesti di un altro soggetto della storia, della religione, della tradizione popolare o del panorama culturale. Il sé è stabile ma nella corazza di un Altro sempre differente. È in questa accezione che possiamo dire che il sé *trans-migra*. Si potrebbe dire in termini che evocano il pensiero heideggeriano che l'ente cambia, l'essere no, ma è l'ente che rende possibile l'esistenza stessa dell'essere e la sua "visione". Se l'identità di Ontani rimane invariata, la parte di questa visibile – l'ente è ciò che è percepibile nel mondo – muta. In questa sua trasformazione l'identità rimane la stessa ma compie un viaggio attraverso una molteplicità di forme. Il cambiamento non avviene solamente per mezzo di esse ma anche a causa di una variazione spazio-temporale intorno al soggetto. Il suo spostarsi accade nel divenire dello spazio geografico e del tempo storico. Ciò è evidente nei *tableaux vivants* dove si constata che – con le parole di Renato Barilli –⁵ la «dimensione performativa può conoscere il ribaltamento dal qui e ora al là e allora».

Nelle prime performances-*tableaux vivants*⁶ lo spazio e il tempo si modellano nell'oggettività di forme osservabili così come negli altri *media* usati da Ontani (ad esempio la scultura ispirata alle maschere balinesi) poiché anche la sola variazione culturale immessa dall'artista nell'opera implica un cambiamento di tipo spazio-temporale. Essa è nient'altro che l'apertura su un mondo diverso da quello europeo, verso un trasferimento del momento

⁵ R. Barilli, *Prima e dopo il 2000*, Feltrinelli, Milano 2014, p. 34.

⁶ *Don Quixote de La Mancha, Don Giovanni, Superman*, Galleria L'Attico, Roma, 1974; *Luigi Ontani. Gian-duja*, Galleria Franz Paludetto LP/200, Torino 1974; *TarzaN*, in *Contemporanea*, parcheggio di Villa Borghese, Roma, 1974; *Luigi Ontani, MuzikaleHel*, ex Ronde LuthereseKerk, Amsterdam Fondazione De Appel, 1977; *Luigi Ontani The Astronaut*, The Kitchen Center for video, Music and Performance, New York, 1979.

presente in quello passato della storia. L'opera e il suo creatore sperimentano così il principio del cambiamento del loro contesto esistenziale originario, cosa che fa divenire, da un lato, l'artista extra-europeo sotto un punto di vista territoriale, dall'altro extra-temporale l'opera per quanto concerne invece la sua posizione nel tempo. Spostamento temporale non significa solo viaggio in altre epoche ma anche riabilitazione di pratiche artistiche dimenticate; così come spazio geografico non significa solo cambiamento dei luoghi ma anche intromissione di pratiche culturali altre. L'identità, viaggiando sull'asse spazio-temporale, trascina se stessa in un processo di mediazione attraverso procedure artistiche che avvengono intorno a oggetti esperibili, "enti" che prendono le sembianze di opere d'arte e azioni che assumono i caratteri e la qualità di eventi. Il sé *trans*-muta e si trasferisce sull'oggetto/pratica riempiendolo di senso. Ne sono esempi il recupero della foto dipinta e la maschera. Nella foto dipinta, ad esempio, Ontani sposta l'elaborazione dell'opera su un piano temporale differito tramite il riadattamento di una pratica artigianale in procinto di essere culturalmente e tecnicamente dimenticata. Anche nel caso della maschera di cartapesta (ulteriore pratica artigianale eretta da Ontani a opera d'arte) si tratta di un recupero ma soprattutto di uno scambio: l'artista carica *su* di sé e *di* sé la storia di un oggetto appartenente a una cultura altra (Ontani s'ispirò fin dal 1970 alla tradizione balinese e indiana), imprime sull'oggetto una caratterizzazione decorativa che lo re-identifica ogni volta.

Senza dubbio nei *tableaux vivants* lo spostamento del sé si evince con maggior forza: il soggetto compare in uno spazio e in un tempo differiti ma la percezione è che esso viaggi nell'assolutezza dell'atemporalità e del non-luogo, al contempo forte di un'aura che preserva l'essere sempre *lo stesso*. Nell'opera l'artista è sia il medesimo che il diverso. L'alterità è solo la condizione necessaria per il mantenimento della soggettività nell'identità: «Nel viaggio l'identità si trova fuori di sé, estraniata rispetto a se stessa, e nonostante ciò rimane, altrettanto straordinariamente presso di sé grazie all'esercizio brusco e ripetuto dell'alterità che avvolge». ⁷

Anche la temporalità dei *tableaux vivants* è da intendersi nella logica del recupero: il genere artistico usato da Ontani è da rintracciarsi originariamente nella Francia del XIX secolo. Nell'opera i personaggi della Storia inscenati dall'artista si definiscono posizionandosi su un'ipotetica storia umana e culturale, collocandosi ogni volta in un contesto passato ma reso presente: storico-artistico per ciò che riprende l'iconografia oppure appartenente alla storia, alla letteratura, alla tradizione popolare. Per quanto concerne lo spazio invece, Ontani attua nei *tableaux vivants* un autentico viaggio geografico (lo spostamento di tempo comporta necessariamente

⁷ F. Riva, *Filosofia del viaggio*, Castelveccchi, Roma 2013, p.17.

quello di luogo), motivo per cui il *trans*-migrare dell'identità può intendersi anche nella sua valenza esclusivamente fisica e non solo metaforica. Ontani è raffigurato spesso in ambientazioni esotiche o comunque extra-territoriali. Ciò che è evidente in ogni caso è la dimensione di mutamento alla quale l'artista è strettamente legato: «gli piace il principio del mutamento in sé. Il concetto di cambiamento [...] può per l'appunto significare semplicemente un cambiamento geografico»⁸.

Lo spazio dato geograficamente introduce il secondo punto sul quale si basa la teoria intorno all'Altrove: il viaggio. Componente essenziale di un'analisi che voglia dirsi completa dell'opera di Ontani, è stata trattata dalla critica nella sua accezione oggettiva. Tuttavia Renato Barilli sintetizza il viaggio così: «Una fuga verso il diverso da sé che Ontani non persegue unicamente lungo l'asse museale della storia dell'arte, ma anche lungo quello laterale della geografia»⁹.

In Ontani il viaggio appare dapprima secondo l'accezione di astrazione dalla realtà tangibile e solo in un secondo momento corrisponde alla fisicità di colui “che s'incammina”¹⁰. Cercare di verificare se sia il viaggio astratto o quello inteso fisicamente ad aderire maggiormente alla poetica di Ontani, permette di fare due considerazioni: la prima corrisponde all'attenzione sulla qualità migratoria insita nella natura di colui che sceglie di *trans*-portare il proprio sé, ovvero sulla naturale possibilità di viaggiare anche nella posizione statica del non-luogo mentale e psichico; la seconda sta nell'unificazione dei due diversi punti di vista, teorico e pratico. Francesca Alinovi parla a proposito di una «espansione epidermica» vera e propria¹¹, mentre Renato Barilli vede la dislocazione geografica sotto un punto di vista interiorizzante, come una ‘fuga dal Sé, «la formula di una ricerca continua di alibi, ovvero alla lettera di essere altrove, di fuggire via da sé»¹².

In conclusione possiamo dire che il viaggio fisico è indissociabile da quello “potenziale”. In quest'ultima eccezione l'attenzione s'indirizza non tanto sulla qualità di astrazione generica, quanto sulla modalità di ampliamento dell'Io veicolata dal viaggio. Ciò avviene contemporaneamente all'assolvimento di un fine: la ricerca continua e irrefrenabile d'identità, cosa che non può non risultare per certi versi “perturbante”. Nel migrare attraverso tempi, luoghi, tipi umani storici e culturali, l'Io fugge verso la «coscienza dell'altro»¹³ e al contempo estende e plasma gli orizzonti entro i quali è chiusa l'identità. Il viaggio è quindi inteso come ampliamento

8 P. Weiermair, cit., p.12.

9 R. Barilli, cit. p.34.

10 Etimologia di ‘viaggio’: dal provenz. viatge, fr. antico veiage, dal lat. viaticum ‘provvista per il viaggio’, der. di via ‘via’, ‘cammino’, ‘viaggio’ sec. XIII.

11 F. Alinovi, *Luigi Ontani*, in AA.VV., *Luigi Ontani*, cit., p.54.

12 R. Barilli, Morandi e Ontani, 29 agosto 2015, <http://www.renatobarilli.it/blog/morandi-e-ontani/>

13 F. Riva, cit. p.16.

dell'Io ma non solo: si aggiunge anche l'aspetto di necessità/bisogno di fuga dal medesimo. Franco Riva indica in tale caratteristica una componente essenziale del viaggio: «Il bisogno di uscire da sé, di orientarsi verso altro e di tornare quindi presso di sé, di compiere appunto un giro, di stare in apertura di fondo»¹⁴.

Non in tutte le tipologie di peregrinazione il bisogno di allontanamento prevale; in alcuni casi esso è presente, diventa abbandono in una forma di perdizione pura e assoluta dell'Io a cui l'incontro con l'altro supplisce in prima istanza, ma di cui l'Io si libera subito dopo l'esperienza dell'incontro. È il caso del viaggio nelle grandi culture religiose: «verso un'alterità assoluta, verso una divinità, grazie alla quale soltanto si torna con la conferma della propria identità e con la restituzione della propria appartenenza».¹⁵

Nei *tableaux vivants* l'incontro con l'«alterità assoluta» si ripresenta ogni volta nuovamente nel mutamento del soggetto nell'opera, a mancare è la «conferma» dell'identità, la «restituzione della propria appartenenza», nelle parole di Riva. Il viaggio che compie Ontani non ritorna mai al punto di partenza, il soggetto e l'artista vivono dell'insoddisfazione perpetua di non trovarsi mai nei panni che appartengono loro. Il viaggio si perde nel divenire stesso dell'identità che nel migrare non giunge mai a un punto rintracciabile. È impossibile ricondurre l'opera di Ontani ad un'unica caratterizzazione primaria (un unico genere artistico) che permanga. Il non-ritorno, la non-meta è una caratteristica stessa del viaggio dell'esistenza umana, dove quindi la concezione di "tour" – «il viaggio circolare»¹⁶ – scompare in favore di una visione lineare nel tempo e nello spazio, dove rappresenta «un'uscita dalla propria identità senza più un ritorno preciso (viaggio lineare)».¹⁷ Tale definizione rispecchia a pieno la modalità con la quale assistiamo nell'opera di Ontani alla mancanza di un punto dove l'identità trova dimora. O meglio, esso potrebbe dirsi unicamente il corpo del soggetto. Considerare la fisicità corrispondente all'identità del soggetto può risultare senza dubbio un'ovvietà banale (ad esempio "Io sono io per l'immagine che il mio corpo restituisce agli altri") ma diventa in Ontani uno dei suoi segni distintivi come artista prima che come soggetto.

Veniamo ora alla dimostrazione pratica dei precetti teorici sopra esposti prendendo in considerazione singoli casi nei quali attraverso il manufatto artistico sono rintracciabili i *filis rouges* della teoria che scioglie l'interpretazione. Le opere dell'artista sono da considerarsi il seguito del naturale fluire che lega la causa all'effetto. Occorre dunque fare un'altra premessa connes-

¹⁴ F. Riva, cit., p.10.

¹⁵ Op. cit., pp. 16-7, 21-2.

¹⁶ Nel saggio di Riva a proposito del «viaggio circolare» leggiamo: «passaggio circolare da un'identità iniziale alla stessa identità che si ritrova finalmente presso se stessa dopo le peripezie del viaggio», cit., p.17.

¹⁷ *Ibid.*

sa alla prima proposta in apertura: le opere-eventi che analizziamo vanno colte secondo la tesi per cui in Ontani è presente un rapporto con lo spazio cooriginario alla nascita dell'Io artistico del soggetto creatore. Ripetiamo ulteriormente che la concezione di 'spazio' va intesa come categoria ampia, sia secondo i principi dell'astrazione sia secondo quelli della fisicità, della realtà sensibile dove le cose – ivi incluse anche le opere d'arte – vengono esperite attraverso i sensi. La parola 'spazio' viene dunque caricata di un valore storico, culturale, *temporale*.

Nel 1970 a Milano presso la galleria San Fedele, in uno spazio ritagliato in un convento di gesuiti, Ontani esordisce¹⁸ con *La stanza delle similitudini*. L'ambiente dalla geometria irregolare ospita gli *oggetti pleonastici*, calchi di oggetti ibridati ricavati da gesso, gommapiuma e cartone. La loro natura fluttua a metà tra l'oggettività e l'astrazione del reale tramite la similitudine appunto con oggetti "reali" della quotidianità e altri dall'esistenza "fittizia" ai quali tuttavia «l'artista non [...] affida una crescita informale, ma anzi è pronto a catturare in essi, attraverso il sistema del calco, le "forme chiuse" di tutto ciò che lo circonda»¹⁹.

Nella matrice mista di astrazione e veridicità dell'oggetto, Ontani instaura nell'occasione di San Fedele un rapporto vivido con lo spazio. Da un lato, lo lega in modo esistenziale a quello della quotidianità del reale, dove l'oggetto artistico quasi similmente al ready-made duchampiano si erge a manufatto artistico – con la differenza che l'oggetto di Ontani non si nutre per nulla del "già fatto" – dall'altro, diventa fattivamente co-protagonista ed elemento partecipativo alla realizzazione dell'opera come elemento ospitante l'oggetto. Lo spazio di San Fedele non si limitava ad assolvere la funzione di contenitore del materiale artistico ma instaurava con le opere un dialogo: gli *oggetti pleonastici* invadevano letteralmente la stanza, non solo erano posizionati sul pavimento, ma non curanti della gravità pendevano da un lato all'altro delle pareti, rendendo la stanza (e il soffitto) un luogo-nucleo pieno oltre che di oggetti, di significazioni, «in un balletto contaminatorio di associazioni pazze e stravaganti»²⁰. Ancora Barilli parla di Ontani in quell'occasione come di «un vorace predone intento a saccheggiare il cosmo domestico [...] senza precludersi il ricorso anche a forme astratte e geometriche, prive di riferimento oggettivo»²¹. È dunque un precario equilibrio tra mondo della realtà oggettivante e mondo della finzione, un "essere qui" e al contempo un "essere altrove" che caratterizza *La stanza delle similitudini*

18 La mostra di San Fedele viene considerata ufficialmente dalla critica l'esordio di Ontani. Tuttavia l'artista non la riconosce come sua prima mostra a tutti gli effetti in luogo della precedente mostra a Bologna presso la Galleria San Petronio nel 1967.

19 R. Barilli, *Luigi Ontani*, Milano 1970, p. 4.

20 *Ibid.*

21 *Ibid.*

come spazio sospeso tra la dimensione mentale e fisica. Lo stesso titolo della mostra porta in sé la doppia valenza semantica laddove la stanza, designata come un ente esperibile in tutta la sua fisicità sensibile e architettonica, diventa luogo dove le relazioni con gli oggetti “reali” acquistano oggettività effimera, tesa allo sconfinamento della linea del quotidiano verso la libera associazione, forgiandosi della corrispondenza tra reale e astratto.

Nello stesso anno Ontani realizza *Montovolo*, un filmato Super-8 che mostra l'artista nel corso di una performance alle prese con una dozzina di uova: maneggiate lungo tutto il corpo entrano in gioco con esso, si fermano lungo gli intercapedini, entrano nella bocca, rimangono in bilico, si muovono, cadono. L'uovo rappresenta le origini dell'artista, Montovolo è infatti il nome della montagna a forma d'uovo alle cui pendici è nato Ontani. Già di per sé carico di significati nella figurazione iconografica, l'elemento incarna il luogo di nascita. La moltiplicazione dell'oggetto simbolo – vengono usate dodici uova in tutto – e l'atto di “giocarci” letteralmente, sono gli elementi chiave nell'interpretazione che lega la performance al rapporto dell'artista con lo spazio che in questo caso assume la funzione del luogo *primo*. L'uovo perde la funzione rappresentatrice dell'origine – che gode di unicità e singolarità per sua natura²² – moltiplicandosi in più matrici dove l'atto della creazione si smembra e allo stesso tempo si dissolve nella moltitudine. La mancanza in Ontani di un'identità con fissa dimora, il migrare di essa ma soprattutto la fuga che essa rappresenta dal sé attraverso altre identità, combacia perfettamente con le dodici uova: dodici nascite diverse. L'essenza dell'Io uno e unico si mantiene nella molteplicità, nel cambiamento ininterrotto. La riproduzione di un'identità ogni volta nuova e originaria fa sì che nessuna di esse prevalga sull'altra. Solo il corpo rimane invariato, unico centro catalizzatore del cambiamento. Le uova – le molteplici identità di Ontani – scivolano, cadono, si muovono in ogni caso sul corpo dell'artista, il quale le controlla e ne permette il movimento in un atteggiamento giocoso, quasi derisorio.

Montovolo fa parte di una serie di Super-8 realizzati dall'artista tra i quali emerge un altro caso in cui lo spazio entra nel rapporto con esso ma in un'accezione maggiormente performativa che rende lo spazio importante nella sua fisicità di luogo dalla tangibilità sensibile, similmente alla mostra a San Fedele. Il filmato, *Fuochezza*, è in mostra alla XXXVI Esposizione Internazionale d'Arte Biennale di Venezia nel 1972. Il pavimento di una stanza viene ricoperto di fogli di giornali con la cronaca del giorno, Ontani al centro di esso rompe un cuscino cospargendo la superficie della sala di piume d'oca. Il perimetro della stanza rimasto scoperto viene infiammato

²² Nella cultura occidentale la nascita è una e unica nella vita dell'individuo. La resurrezione della religione cristiana sebbene alluda a una “vita dopo la morte” non può farsi portatrice dello stesso valore storico e semantico di “nascita”. La cultura orientale al contrario vi si avvicina maggiormente.

di modo che l'artista rimanga chiuso in un recinto di fuoco; inizia a saltare a corda finché non sopraggiunge lo sfinimento causato dal fumo e dall'eccessivo calore dipanatosi. Spazio e artista entrano in una dinamica esistenziale di proporzionalità e dipendenza. Ancora una volta lo spazio è fautore dell'opera. Tuttavia la performance si presenta in linea con le pratiche artistiche sperimentali degli anni Settanta risultando meno caratterizzata sul piano metaforico dell'altrove rispetto a *Montovolo*.

Molteplici sono i *luoghi* creati da Ontani nelle occasioni espositive. Li tratteremo in tre tipologie: le *esposizioni-luogo* in spazi storici o di recupero, le *performance-rito*, le *esposizioni di scultura* nei palazzi-museo. Esse rappresentano tre diverse modalità attraverso le quali le correnti teoriche legate al rapporto Ontani-spazio si esplicano nel loro darsi naturalmente come opere d'arte esperibili sensibilmente nel loro *status* presente. Nell'ultimo caso, la trattazione sarà più ampia perché legata all'analisi intorno al rapporto intrinseco che lega lo spazio a uno in particolare dei generi dell'opera dell'artista, ovvero la scultura. Contrariamente alle prime due tipologie artistico-espositive esso avrà dunque un titolo a sé, differente rispetto a quello anticipato in questa premessa a cui le altre due si attengono: "*esposizioni di scultura nei palazzi-museo*" assolverà la funzione di sottotitolo a: *L'oggetto-scultura come luogo e l'oggetto-sguardo nello spazio*.

L'esposizione - luogo: MuzikaleHel, ex RondeLuthereseKerk, Amsterdam, Fondazione De Appel, 1977

All'interno di un ex chiesa luterana a pianta circolare a più piani, nella semioscurità vengono proiettati sulla volta della cupola e sulle colonne dell'edificio alcuni *tableaux vivants*. Su una balconata la teofania: l'immagine di Ontani contornato da un cerchio di fuoco e vestito di soli ortaggi posizionato tra un organo e un'arpa. Ciò accade nella chiesa cinquecentesca in cui l'artista sceglie di plasmare l'opera letteralmente *in situ* mantenendo invariate le sue caratteristiche originarie, caricandole dell'usuale valenza artistica dell'Io. Il luogo rimane nella sua essenza originaria ma al contempo viene rivestito dall'aura del personaggio-artista che non solo sposta il piano spazio-temporale ma ne valorizza anche la contestualizzazione. A dimostrazione il titolo dell'opera, un omaggio a *L'Inferno musicale* di Bosch, in ultimo al *genius loci*.

La performance-rito: GaneshaMusa, Acquario Romano, Roma, 2000

L'acquario era nato nel 1887 secondo l'idea di una Roma caratterizzata come centro di scienza, ma già a pochi mesi dalla nascita i buoni propositi con cui era stato realizzato cominciano a vacillare e il sito viene abband-

nato a se stesso. Diviene per oltre un secolo privo di identità forte, sede delle attività più disparate. Dopo il 1984 i recenti restauri riportano alla luce la struttura originale disegnata da Ettore Bernich. Alessandra Galasso ne fa una descrizione puntuale:

«Una combinazione di diverse tipologie dell'architettura classica, in particolare quella dell'anfiteatro e dell'arco trionfale (sulla facciata esterna). La grande sala centrale è scandita da un doppio ordine di colonne corinzie in ghisa che sostengono la galleria superiore e il soffitto. A questo corrisponde, lungo i muri perimetrali, un doppio ordine corinzio di semi-colonne e paraste. Il tutto costituisce una sorta di intelaiatura viva che in origine racchiudeva al piano terra lo spazio degli acquari, ora murati, chiusi dalle vetrine e sovrastati dai dipinti di Silvestro Silvestri, ancora oggi visibili in gran parte, in cui figure di putti asessuati, fauni, ninfe e baccanti giocano maliziosamente. La volta, un tempo rivestita di pitture a tempera che si ispiravano a soggetti mitologici classici sul tema dell'acqua che sono andate perdute, è caratterizzata da un enorme lucernario centrale, modificato rispetto al disegno originale».²³

Per Ontani si tratta di “un ready-made del luogo trasformato in tempio dell'arte”²⁴.

Al centro della struttura-anfiteatro è posizionata *GaneshaMusa*, una grande ceramica policroma, *ibridolo*²⁵ - divinità in cui si mescolano eterogeneamente elementi iconografici e culturali. L'artista riporta *in auge* sia la natura sfaccettata e multiforme del *pastiche* architettonico sia quella del luogo in cui sorge l'edificio, attraverso il posizionamento di alcune opere ma soprattutto tramite la messa in scena di una performance dalle fattezze di rituale – riportata sotto forma di video-film – che prevede il coinvolgimento di alcuni giovani rappresentanti le etnie del quartiere romano. Nelle nicchie un tempo sedi degli acquari sono posizionati alcuni *tableaux vivants* del ciclo *D'après Pierre Loti*²⁶ che dialogano con i dipinti di Silvestri. Il video pre-registrato viene proiettato in permanenza sulla balconata del primo piano della struttura, visibile dal basso e a terra nell'ingresso: riporta una danza-processione di alcuni giovani di diverse nazionalità all'interno dell'anfiteatro, che nelle rispettive lingue di appartenenza ripetono “Viva l'arte!”; ciascun volto è coperto da una delle maschere realizzate da Ontani. Al centro, nascosto sotto la proboscide di *GaneshaMusa* – costituita principalmente da un grande elefante adornato secondo la maniera di Ontani

23 A. Galasso, *Gli Ambienti* in AA.VV. *Ontani OntanElegia*, cit., p. 72.

24 Op. cit., p. 73.

25 Termine coniato da Ontani che unisce 'ibrido' e 'idolo' per designare sculture-oggetti nei quali la simbologia mitologica e iconografica si fonde con una titolazione illogica costituita da enigmi lessicali e giochi di parole.

26 Ciclo di *tableaux vivants* realizzati dal 1970 sino al 2000 - data della mostra - durante i frequenti viaggi in India.

– sta l'artista, presenza fantastica, genio dormiente che tutto controlla e coordina in attesa di essere destato.

Il video performance è l'identità di Ontani che letteralmente “copre” quella etnica del luogo, non nell'atteggiamento del nascondimento ma in quello della sovrapposizione che arricchisce senza eliminare nessuna delle identità sulle quali si fonda l'armoniosa proporzionalità tra “uno” e “molti”. L'unità diviene possibile grazie all'intervento dell'Arte nelle vesti dell'*unicum*: l'Io di Ontani.

L'azione assume l'aspetto formale di un rito: il gruppo di giovani contorna in una camminata-danza la grande ceramica ripetendo un *dictat* che suona quasi oracolare. L'intenzionalità dell'artista di preservare la multiculturalità del luogo emerge nell'atto in cui lo spazio diventa luogo anche in funzione dell'accezione di *territorio* che esso possiede. La considerazione della geografia dove tutto si compie e si consuma è fondamentale ed è una costante nelle opere *in situ* di Ontani.²⁷ L'esplorazione del sé diventa allora esplorazione dello spazio e dell'identità del luogo dell'altro, a dimostrare che la manifestazione della dialettica Io-Altro avviene ancora una volta nel perimetro dell'identità individuale dell'artista.

L'oggetto-scultura come luogo e l'oggetto-sguardo nello spazio

«Dovremmo imparare a riconoscere che le cose stesse sono i luoghi e non solo appartengono a un luogo», scrive Martin Heidegger²⁸ come conseguenza dell'idea che proprio perché la natura dello spazio rimane ignota²⁹ esso assume un carattere di conoscibilità solo attraverso le cose che lo abitano. Non è un caso che Heidegger scriva queste pagine a proposito del rapporto tra l'entità 'spazio' e una delle arti in particolare, la scultura. Essa infatti possiede da sempre – causa la tridimensionalità – un carattere intrinseco che la lega allo spazio.³⁰

In Ontani non solo la scultura diventa una presenza, coerentemente alla concezione heideggeriana secondo la quale essa è «il farsi-corpo» dei luoghi³¹ ma è tale perché coadiuva su di sé le forze spaziali dell'ambiente

27 Al momento della progettazione di ogni mostra che non sia un'antologica, Ontani pensa le opere in relazione al luogo nel quale saranno collocate. Non in termini espositivi ma culturali, geografici, storici. L'opera figurerà essa stessa come una “sintesi” dell'identità del luogo.

28 M. Heidegger, *L'arte e lo spazio*, trad. it. Il Melangolo, Genova 1988, p. 33.

29 Op. cit., p.23 «dietro lo spazio, a quanto pare, non vi è nulla cui esso possa essere ricondotto [...] finché non sperimentiamo ciò-che-è-proprio dello spazio anche il discorso intorno allo spazio è destinato a rimanere oscuro», *ibid.*

30 Molteplici sono le analisi fatte intorno al rapporto della scultura con lo spazio, da ricordare assolutamente quella di C. Baudelaire *Perché la scultura è noiosa* in *Scritti sull'arte*, trad. it. Einaudi, Torino 2004.

31 «La scultura sarebbe il farsi-corpo di luoghi che, aprendo una contrada e custodendola, tengono raccolto intorno a sé un che di libero che accorda una dimora a tutte le cose e agli uomini un abitare in mezzo alle cose», M. Heidegger, cit., p. 35.

che la circonda. L'oggetto-scultura tesse le trame del dialogo instaurato sull'interdipendenza dei due elementi. Spazio e opera si completano in una valorizzazione reciproca, accrescendo i termini entro i quali l'uno contribuisce alla sempre nuova ri-definizione dell'altro.

Nel caso della scultura quindi l'integrità tra contenuto e contenitore diventa una caratteristica fondamentale del rapporto spazio-opera; va da sé che né contenitore né contenuto subiscono menomazione in termini estetici.³² La dinamica vigente tra l'oggetto-scultura e lo spazio ospitante può essere definita in termini di "assorbimento": l'opera diventa un nucleo, un centro coadiuvante che attrae su di sé le potenzialità sensibili trasformandosi nell'apice e nel fulcro dell'esperienza di chi lo abita. L'assorbirsi vicendevole consente allo spazio e all'opera di manifestare l'elemento di singolarità nell'unione armoniosa dei due. S'instaura un rapporto fondativo con l'oggetto che letteralmente "assorbe" l'energia spaziale. Cosa implica ciò in termini pratici? Innanzi tutto che l'opera mantiene la sua indipendenza di oggetto visivo nei siti più svariati a prescindere dalla tipologia di spazio che la circonda: non importa che caratteristiche estetiche abbia il luogo espositivo, l'opera manterrà comunque la sua funzione di centro attrattore delle forze spaziali. In secondo luogo, non si presenterà il caso in cui nella dialettica tra contenuto-opera e contenitore-museo (sia esso di arte contemporanea o no) l'uno danneggi l'altro o viceversa. La scultura di Ontani troverà quindi la giusta collocazione e nel museo d'arte contemporanea e nel palazzo storico e in un sito specifico. Porteremo di seguito due esempi a dimostrazione di ciò: uno riguardante un'esposizione in un palazzo storico divenuto museo, l'altro invece in un luogo particolarmente ibrido.

CapoDioMonte, Reggia di Capodimonte, Napoli, 2010

Ontani è invitato ad esporre presso la reggia borbonica risalente al XVIII secolo: costruita nel 1738, viene adibita a dimora imperiale, ideata e abitata da Carlo Borbone, in seguito anche da Gioacchino Murat e i Savoia. Organizzata su due livelli, al primo piano vi sono gli Appartamenti Reali: in parte originali, in parte ricostruzioni, ospitano porcellane, oggetti di vita quotidiana, sculture e pitture di artisti italiani ed europei del XVIII e XIX secolo. Il palazzo a metà tra lo stile neoclassico e il barocco, ha spazi va-

³² Uno dei maggiori problemi espositivi che riguardano l'opera d'arte contemporanea è il suo allestimento in palazzi storici o musei dove l'eco del tempo si fa tanto presente da "menomare" letteralmente la fruizione dell'opera. Far dialogare un luogo dove è avvenuta una sedimentazione storica temporale con l'attualità del *medium* contemporaneo risulta a volte un'ardua impresa per il team curatoriale e tecnico di un museo non di arte contemporanea. Se non in tutti casi a venir menomata è l'opera, negli altri lo è il suo contenitore, ovvero il museo ospitante. Esempi recenti possono essere rintracciati nel caso della Galleria Borghese: nel febbraio-maggio 2014 si è tenuta la mostra *Giacometti. La scultura*, dove il dialogo tra spazio espositivo e opera risultava affannoso e privo di ogni omogeneità.

sti dalle tinte colorate, dagli arredi baroccheggianti e pomposi; le stanze recano una decorazione tipica dell'Ottocento imperiale. Le camere sono dunque estremamente caratterizzate, vuoi per gli estrosi particolari architettonici e decorativi, vuoi per i supplementi d'arredo d'epoca, vuoi per le tinte pastello degli ambienti.

Le stanze nelle quali vengono disposti gli oggetti-sculture di Ontani diventano micro-ambienti in cui l'opera instaura un dialogo attivo con lo spazio che la avvolge, allo stesso tempo senza sfiorarla minimamente. Nella sala 54 i *GRILLI NAPOLEONICINI* sono presenze fantastiche e disturbanti di fronte al ritratto di Napoleone che «dal suo puntiglioso ritratto in maestà [...] contempla la nuova corte di Grilli ontaneschi disposti, tra candelabri Empire e implacabili vasi di Sèvres, sull'eterna consolle bianco o oro»,³³ mentre un lampadario di Murano dalle forme sinuose aleggia nella stanza color pistacchio. È *Ridon Danza Rondini*, «un ricordo di boudoir, un soffio di plein air, un colpo di vento tra le pettinate porcellane di Dresda, una poesia naïve, un elogio della profusione, della vertigine e della giocondità».³⁴

Ma è il salottino di porcellana il luogo dove il clima d'intesa tra opera e spazio raggiunge il suo apice: il *Pulcinella* adagiato su un «plissé soleil *blu-scuro-di-mare-di-seta*»³⁵ non contrasta per nulla con le pareti iperdecorate dai pannelli di porcellana, frutto del gusto per le cineserie che si diffusero in Europa nel XVII secolo. La scultura posta al centro della stanza si dispone in atteggiamento quasi guardingo, stabile nella sua eccentrica diversità, ignara del suo destino: «Sarà una gita nel golfo? Una visita di congedo? L'inizio di un esilio? Una fuga verso la salvezza? [...] Un girotondo del mondo? L'imperscrutabile Pulcinella-Ontani non offre indizi né risposte. Muto, perlustra».³⁶

Arriviamo dunque alla sala 37 con i *12+1 ExtraPiatti Capricciosi*. Al centro della vasta sala da pranzo il lungo tavolo rettangolare viene imbandito con tredici sculture, ognuna omaggio a un artista, a uno scrittore o a un intellettuale caro a Ontani. È un metaforico convivio in un luogo storico su piani spazio-temporali differiti.

La percezione generica della mostra è che non ci sia una differenza storica tra i manufatti del XVIII secolo e quelli del XXI, ma che a regnare sia solo l'atemporalità che sospende i confini entro cui l'attualità e la storia entrano in discordia.

33 G. Merlino, *Luigi Ontani CapoDioMonte*, Incontri Internazionali d'arte, Charta, Milano 2010, p.24.

34 *Ibid.* È significativo che al termine della mostra il Museo abbia deciso di non rimuovere il lampadario acquistandolo e lasciandolo quindi stabilmente nella stanza.

35 *Op.cit.*, p.36.

36 *Ibid.*

Luigi Ontani incontra Giorgio Morandi. CasaMondo NatureExtramorteAntropomorfane, Casa Studio Giorgio Morandi, Fienili del Campiario, Grizzana Morandi, 2015

Il caso dell'esposizione presso la casa-studio di Giorgio Morandi è un *unicum* estremamente significativo nel rapporto di Ontani con lo spazio. L'ambiente originario si presenta come uno spazio spoglio e minimale, austero ma vivo nella natura di luogo. Risente infatti del clima metafisico e di sospensione in linea con l'artista che lo abitava. Gli oggetti domestici rimasti galleggiano in un ambiente che si rende sterile, chiuso a ogni intromissione caratterizzante che non sia la propria.

Tuttavia Ontani vi trova un luogo ricco di stimoli, e nella consapevolezza della sua natura, entra silenzioso e «in punta di piedi [...] come potrebbe fare un'ape» che vi «ha deposto le sue uova, pronte a dischiudersi»³⁷ nella forma di oggetti-sculture in ceramica pensati in relazione all'identità del proprietario del luogo che le ospita. Maioliche madreperlacee s'insinuano con delicata sottigliezza nelle stanze dello studio-abitazione, per nulla intenzionate a rompere l'atmosfera metafisica che le circonda. Nasce così un dialogo tra due artisti apparentemente lontanissimi basato sulla relazione con il Luogo. Ontani si avvicina cautamente a esso senza perdersi nel percorso di avvicinamento, mantenendo viva la propria traccia.³⁸

Il risultato è una mostra dove l'integrità tra lo spazio espositivo così peculiare e l'opera raggiunge l'esatto compimento nella perfetta stabilità tra il peso storico e semantico della casa-studio di Morandi e l'eccentricità capricciosa della scultura di Ontani.

Veniamo ora alla trattazione intorno alla scultura che si fa “oggetto-sguardo”. Si noterà che la scultura di Ontani trova esplicitazione di entrambe le interpretazioni qui sostenute a proposito dell'oggetto-scultura come luogo e dell'“oggetto-sguardo” in procinto di essere analizzato in esposizioni avvenute perlopiù in palazzi storici o comunque in spazi fortemente caratterizzati per la loro natura di luoghi sociali, culturali. Non si tratta di contenitori sterili o *white cubes*.

«La vedi quella scatoletta? La vedi? Ebbene, lei non ti vede!»: è questa la frase che colpì il giovane Jacques Lacan in una giornata di pesca, pronunciata da un «un tal Giovannino».³⁹ La frase, nata per essere un'affermazione di divertimento alla vista di una scatola di sardine che galleggiava nell'acqua, lo colpì subito per la sua confutabilità. Secondo Lacan infatti,

37 R. Barilli, intervista rilasciata il 7 maggio 2016 per il presente studio.

38 Goffredo Parise sintetizza questa naturale caratteristica di Ontani con la bella espressione: «Gli invidia soprattutto di passare sulla terra con quelle scarpe di boa dall'enorme suola con infinita leggerezza e ironia, non l'ironia della realtà ma quella metafisica», G. Parise, *Il parapittore*, in AA. VV., *Ontani OntanElegia*, cit., p.123.

39 L'aneddoto è raccontato in J. Lacan, *I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi, Il Seminario*, Libro XI [1964], trad.it. Einaudi, Torino 2004, pp. 93-4.

l'oggetto "vedeva" eccome: il suo luccichio nell'acqua attraeva in modo calamitante lo sguardo dell'osservatore, troppo per non essere reso degno di considerazione. È in virtù di essa che Lacan sviluppa la teoria dello «sguardo come *oggetto a*».⁴⁰ Nel tentativo di spiegarla in breve si potrebbe dire che essa inverte il rapporto convenzionale della prospettiva albertiana che distingue in due categorie precise i partecipanti al fenomeno della visione – l'osservante e l'osservato – introducendone di nuove – «il punto luminoso» e «lo schermo» – per motivare tale ribaltamento percettivo. Così facendo però non assistiamo secondo lo psicoanalista all'eliminazione della modalità canonica della visione quanto a una sovrapposizione⁴¹, al suo rovescio che determina in ultimo la completezza del fenomeno visivo. Tuttavia occorre fare una precisazione: Lacan elabora la sua teoria intorno a un elemento preciso al quale viene attribuita un'importanza fondamentale – la luce – motivo per cui la diretta area di applicabilità della teoria diviene la pittura. Lo sguardo dell'oggetto sul soggetto – che diviene quindi quadro – è dovuto al «punto luminoso», elemento che gli corrisponde. La teoria lacaniana intorno alla visione non si arresta qui ma è articolata in modo complesso ed esula dai margini della critica artistica. Non approfondiremo dunque la concezione lacaniana che sconfinava in altri orizzonti, quanto ci serviremo di alcuni spunti a noi forniti dalla teoria per elaborare un'interpretazione intorno all'oggetto d'arte, in questo caso non la pittura ma l'oggetto-scultura di Ontani.

Scriva Lacan:

«La funzione del quadro – rispetto a colui al quale il pittore, letteralmente, dà da vedere il suo quadro – ha un rapporto con lo sguardo [...] Si potrebbe credere che, come l'attore, il pittore tende a farsi notare e desidera essere guardato. Io non lo credo [...] Egli dà qualcosa in pasto all'occhio, ma invita colui al quale il quadro è presentato, a deporre lì il proprio sguardo. Qualcosa è dato [...] che comporta abbandono, deposito dello sguardo.»⁴²

È il «deposito» di cui parla lo psicoanalista francese che assolve la funzione stimolata dall'oggetto-attrattore per l'osservatore. Egli si trova tanto implicato nello sguardo sull'oggetto da esso stimolato da divenire egli stesso «il guardato». Il soggetto diviene «l'oggetto guardato più che il soggetto che guarda».⁴³

40 Rosalind Krauss cita la teoria lacaniana dello sguardo a proposito della questione fotografica rifacendosi al «doppio diedro» teorizzato da Roger Caillois al quale lo stesso Lacan si rifa; Cfr. R. Krauss, *Teoria e storia della fotografia*, trad.it. Bruno Mondadori, Milano 2000, pp. 186-7.

41 Per spiegare tale sovrapposizione Lacan usa uno schema divenuto celebre: due triangoli sovrapposti posizionati orizzontalmente tali che ciascun vertice superiore poggi sulla base del triangolo diametralmente opposto.

42 Cit. in M. Recalcati, cit. p.100.

43 Op. cit., p.609.

Non è tuttavia una conseguenza dovuta al ruolo assoluto dell'oggetto che pretende di essere guardato, quanto a una sua naturale predisposizione per l'inverso, secondo una dinamica naturale intrinseca esercitata dall'opera d'arte secondo Lacan. Concentrando e attirando su di sé lo spazio entro il quale è situato esso diviene da oggetto osservato, soggetto osservante. Si tratta di una sorta di «iscrizione dello spazio»⁴⁴ sull'oggetto che diventa, nel caso di Ontani, un oggetto catalizzatore. A contribuire all'animarsi delle presenze scultoree è inoltre l'ambiguità costitutiva della composizione artistica che il più delle volte nella scultura diviene un "personaggio" risultato dall'assemblaggio di parti appartenenti ad assetti costitutivi di natura diversa dalla forma originaria che una determinata rappresentazione richiederebbe.⁴⁵

L'oggetto-scultura in Ontani diviene presenza capace di attrarre su di sé lo spazio circostante catturando nell'area coabitata dall'osservatore il suo sguardo come effetto del suo stesso guardare.

44 R. Krauss, cit., p. 185.

45 È sovente trovare nella scultura di Ontani creature antropomorfe o frutto di combinazioni tra forme dalla natura di vario genere, gli esempi sono molteplici: la già citata *GanesbaMusa* - esibita in occasione della mostra all'Acquario Romano - così come *Pulcinella* presso la Reggia di Capodimonte, i *Grilli* e gli *Ibridoli*. Altri esempi sono: *Millearti* (1985-1986), *LeonarDio* (1995), la serie delle *ErmEstetiche* (dagli anni Novanta in poi).

IDENTITÀ E IDENTIFICAZIONE

Stratificazione dell'Io, dandismo, maschera

«Per natura l'Ego è inafferrabile.»

Jean-Paul Sartre

C'è una teoria della psicoanalisi che smentisce il soggetto come monade per identificarlo al contrario con una molteplicità tendenzialmente inadatta a qualificarlo. Jacques Lacan⁴⁶ è il padre di questa teoria. Il seguente capitolo è – o si promette di esserlo – il tentativo di accostare una piccola ma significativa parte della teoria psicoanalitica lacaniana all'opera di Luigi Ontani con l'obiettivo di fornire un'interpretazione dell'opera dell'artista. Con il supporto teorico fornitoci da Lacan costruiremo un legame tra la teoria e la pratica artistica, cosicché coerentemente alle intenzioni di tutto il nostro studio, sarà passando dalla prima che giungeremo alla seconda. Prendendo in prestito dalla psicoanalisi la teoria sul soggetto e con essa alcune sue derivazioni, analizzeremo due generi dell'opera di Ontani: il *tableau vivant* e la scultura. Tuttavia Ontani stesso è «oggetto d'arte» nella nostra analisi e dunque l'interpretazione non sarà valida limitatamente ai due generi artistici sopracitati, quanto a Ontani stesso come *unicum* di opera e persona.

Un'ulteriore precisazione riguarda la metodologia che verrà usata per accostare la tematica artistica a quella psicoanalitica. Da dove sorge questa connessione, qual è il punto di partenza per tracciare la linea che unisce Ontani alla psicoanalisi? Alcune opere dell'artista fanno nascere intuitivamente collegamenti con la teoria lacaniana in quanto esse sembrano – e lo dimostreremo – le dirette conseguenze “pratiche” di alcuni postulati teorici. Come se le opere di Ontani fossero le rappresentazioni visive di essi, oltre che la dimostrazione oggettiva dei processi di identificazione attraverso cui ciascun individuo si forma secondo Lacan.

Esplicitiamo le motivazioni che legano Ontani alla psicoanalisi.

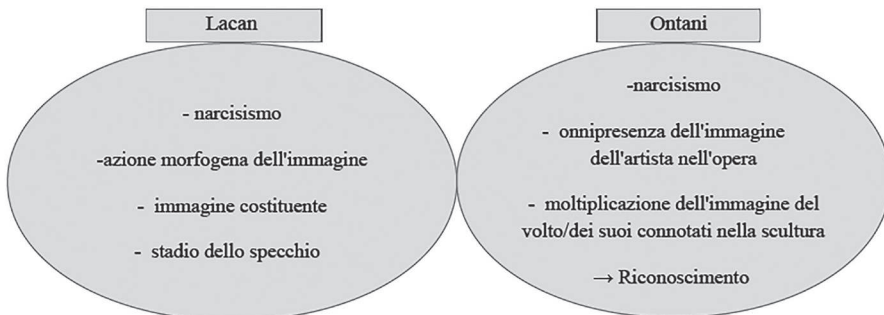
Nel rapporto che l'artista intrattiene con il suo sé riscontrabile nell'opera d'arte, ci sono due punti fondamentali dai quali partire: la ripetizione dei connotati fisionomici in ogni opera (scultura, acquerelli, maschere); la moltiplicazione dell'immagine fisica nelle vesti di qualcun altro dislocato in tempi e in luoghi non contemporanei (*tableaux vivants*). L'idea di identità percepibile nell'operato di Ontani è la conseguenza di un processo,

⁴⁶ In queste pagine abbiamo tenuto costantemente presente il testo di Massimo Recalcati, *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione*, Raffaello Cortina, Milano 2012.

quello di creazione e nascita dell'Io che viene denominato nella psicoanalisi *soggettivazione*.

Ridimensionando la centralità assoluta e intimistica che l'Io aveva assunto nei decenni precedenti – il cosiddetto solipsismo –, per Lacan l'Io non corrisponde mai a un'interiorità totalizzante del soggetto ravvisabile nella singolarità di un'identità unica e inamovibile. La demolizione di questa concezione si vede riconosciuta al contributo di tre filosofi: le “tre H”, Hegel, Husserl e Heidegger, che hanno preparato le basi sulle quali la teoria lacaniana contro il solipsismo si è sviluppata. Il punto di vista dei tre filosofi è accomunato «dalla sovversione della rappresentazione del soggetto come unità sostanziale, monadica, chiusa su se stessa, solipsistica e dell'Io come sua espressione principale». ⁴⁷ In ciascuno dei tre – ai quali va aggiunto Sartre come fondamentale riferimento per Lacan – si individua la critica all'*imperat* del soggetto ma anche l'apertura verso l'altro, inevitabile conseguenza teorica che demolisce il primato dell'Io unico. In quest'ottica va da sé che l'Io trova la sua vera dimensione solo nella molteplicità, nella stratificazione di più forme di “Io” che vanno paradossalmente a comporre il suo statuto unico. Ciò implica una mancanza di “soggettività” e una regressione di appartenenza dell'Io a una dimensione individuabile solo nell'alterità del molteplice: «L'Io non può esaurire la dimensione stratificata e plurale della soggettività [...] non può vantare alcun diritto di rappresentanza della soggettività, ma il suo cuore, il suo centro – il cuore stesso dell'Io – appare attraversato da una alterità che lo decentra costitutivamente». ⁴⁸ Lacan attua una sovversione della concezione del soggetto di tipo cartesiano (l'Io che trova dimora nel *cogito*) opponendovi la non-corrispondenza di Io e soggetto. Formulando queste premesse è nuovamente lecito che il lettore si chieda dove la teoria lacaniana trovi punti di contatto con l'opera di Ontani. Spieghiamolo attraverso due schemi a doppia ellissi composti da coppie tematiche nate dall'associazione della teoria lacaniana alla poetica di Ontani.

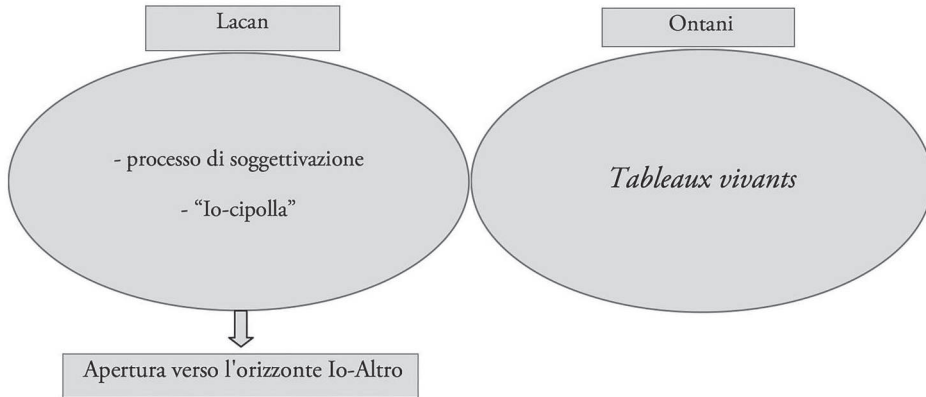
Schema 1



⁴⁷ M. Recalcati, cit., p. 20.

⁴⁸ Op. cit., p. 7.

Schema 2



Ciascuno dei due schemi sopra illustrati è composto da due ellissi comunicanti. Entrambe sono in rapporto di dipendenza: i temi in esse contenuti sono l'uno complementare dell'altro. Tuttavia stando al punto di vista adottato nel nostro studio, sarà lecita una lettura di entrambi gli schemi da sinistra verso destra (teoria lacaniana → poetica di Ontani), cosicché sia la teoria a dimostrare la pratica. Veniamo ora alla spiegazione di ciascuno schema. Nello Schema 1 vediamo come prima cosa la presenza in entrambe le ellissi del tema del narcisismo. Lacan riprende la concezione freudiana del narcisismo per cui a prevalere è il carattere di «esteriorità immanente»⁴⁹ dell'Io di cui il confine tra “interno” ed “esterno” è fratturato, o meglio *attraversato*: «La teoria freudiana del narcisismo si configura come una teoria articolata del confine [...] che attraversa l'interno scomponendolo, differenziandolo, fratturando ogni sua possibile consistenza identitaria [...] in modo tale che l'interno appaia sempre come un interno-esterno, una *torsione interna dell'esterno*, una esteriorità immanente».⁵⁰ (corsivo ns.) L'immagine ideale di sé diventa per Freud il movente che spinge l'Io del soggetto a proiettarsi tutto esteriormente e a tramutare in esterno l'interiorità, la quale tende a scomparire apparentemente del tutto. Il narcisismo tanto evidente in Ontani è costituito dall'atto di portare in superficie quell'interno-esterno dell'Io del soggetto, amplificando mediante l'opera, così come per mezzo delle maniere e dei modi artistici, l'immagine ideale del sé dell'artista. Quest'ultima diventa fin da subito per Ontani il veicolo per fare arte, il criterio primo e naturale della creazione dell'opera. Tuttavia passando in rassegna le singole espressioni artistiche, notiamo che se è vero che è riscontrabile una tensione generale – la quale non fa differenza di

⁴⁹ Op. cit., p. 11.

⁵⁰ *Ibid.*

linguaggi – verso la valorizzazione della superficie come esteriorità dove si manifesta l'Io dell'artista, è ugualmente vero che la scultura in Ontani si mostra come tecnica prediletta a questa funzione. Essa infatti è superficie per eccellenza, esteriorità e luogo dove la pura forma diventa nel paradosso l'essenza della cosa stessa. La ceramica in particolare, materiale prescelto da Ontani, devolve tutta la sua funzione proprio alla trasposizione della soggettività nell'apparenza esteriore dell'oggetto, il quale trova nella sua superficie una vera e propria pelle⁵¹: «Ceramica [...] ossia [...] un materiale che si offre nel suo splendore [...] in quell'arte della decorazione che dà pelle⁵² alla forma».⁵³ (corsivo ns.) L'esteriorità diviene sostanza, consente di unire il *fenomeno* al *noumeno* del fare di Ontani. Nell'opera di Ontani si tratta dunque di rapporto tra esteriorità – che questa sia da intendersi materialmente o in modo astratto poco importa – ed Io.

Il tema del narcisismo nell'ambito della psicoanalisi è una sorgente inesauribile di teorie declinabili dalle matrici freudiana e lacaniana, le quali non trovano qui alcuna pretesa di trattazione né tanto meno di esaurimento. Tuttavia può essere interessante la riflessione dell'antropologo Ernest Becker il quale nell'ambito di una differenziazione ipotetica tra narcisismo patologico e narcisismo "normale" afferma che: «Nell'uomo [...] un livello funzionale del narcisismo [...] esprime il cuore della creatura: il desiderio di distinguersi, di essere l'*unico* nel Creato».⁵⁴ In questo caso il soggetto sente se stesso come «un oggetto di valore primario: il primo nell'universo, che rappresenta in sé la sintesi dell'intera vita».⁵⁵

Di Ontani e narcisismo se ne è parlato lungamente in tutti gli scritti sull'artista; in alcuni casi⁵⁶ arrivando addirittura a un allontanamento dal narcisismo vero e proprio in favore di una forma di onnipresenza dell'Io dovuta unicamente alla transizione in tempi e luoghi sempre della stessa persona, o meglio, della stessa immagine. A proposito di immagine, sempre nell'ottica della ripresa del narcisismo freudiano, Lacan ripristina la funzione dell'immagine come agente costituente nel soggetto, denominando questa proprietà come *azione morfogena dell'immagine*⁵⁷. Per effetto di essa succede che il soggetto viene plasmato nella forma restituitagli unicamente dall'immagine ideale, la quale è un elemento agente che prende il po-

51 Cfr. F. Alinovi, *Luigi Ontani* in AA.VV., *Luigi Ontani*, a cura di Peter Weiermair, cit., p. 50.

52 Luigi Ontani sull'argomento afferma che «la scultura è un'epidermide di colore che contiene la materia»; in *Luigi Ontani MarmArmonia*, a cura di L. M. Barbero, cit., p.94. A proposito di superficie scultorea come "pelle" dell'oggetto artistico rimandiamo al cap. IV.

53 G. Maraniello, *Alibi e lapsus. L'aleph di Luigi Ontani*, in AA.VV., *Luigi Ontani Gigante3RazzEtà7ArtiCent-Auro*, a cura di G. Maraniello, MAMbo, Bologna 2009, p. 17.

54 Cit. in P. M. Bromberg, *Clinica del trauma e della dissociazione- standing in the spaces*, trad.it. Raffaello Cortina, Milano 2008, p. 44.

55 *Ibid.*

56 Cfr. *Luigi Ontani MarmArmonia*, cit., p.78.

57 Cit. in M. Recalcati, cit., p. 13.

sto della funzione intenzionale e costitutiva del soggetto per sé: «l'azione è dell'immagine *sul* soggetto e non del soggetto *attraverso* l'immagine». ⁵⁸ Così facendo l'immagine diventa la causa della nascita di «molteplici identificazioni, rivelando non tanto la libertà della coscienza ma la sua costituzione passiva» ⁵⁹. Se queste parole valgono per Ontani nella misura in cui l'artista subisce a tutti gli effetti una "plasmazione" della propria immagine ideale su di sé – cosa che conseguentemente lo determina totalmente – al contempo è in lui individuabile l'intenzionalità con cui opera nella costruzione della propria immagine. Ontani l'ha elaborata con cura nel tempo, secondo una logica della volontà non trascurabile. Il che farebbe decadere la teoria freudiana basata su quella che il padre della psicoanalisi chiama *casualità psichica inconscia*. Nel caso di Ontani si potrebbe dire inversamente che l'inconscio agisce per mano del suo soggetto riscuotendo in lui una forma di consapevolezza sufficiente a non decapitare del tutto l'intenzionalità. E il risultato di questa operazione pur nel paradosso coincide pienamente con l'*azione morfogena dell'immagine* dovuta a una causalità psichica inconscia, ovvero con l'evidenza che mostra «quanto il soggetto sia l'effetto determinato dall'azione inconscia dell'Imago e quanto quell'Io che crede di essere un "Io" non sia altro che il prodotto di una serie stratificata di immagini identificatorie che lo costituiscono altro da se stesso». ⁶⁰ L'«azione inconscia dell'Imago» non esclude la consapevolezza del soggetto inquadrato nel profilo artistico quale è quello di Ontani. Constatiamo la volontà da sempre alla base della ricerca artistica del personaggio: Ontani è il prodotto – frutto consapevole della sua intenzionalità di adempiere a un'immagine – un'immagine ideale – che lui stesso si è impegnato a creare fin dagli anni degli esordi giovanili e che corrisponde a ciò che l'artista stesso *vuole* essere. Ciò non toglie che la componente inconscia sia ugualmente rintracciabile. In breve: l'intenzionalità che l'artista ha da sempre immesso nella sua vita come nella sua arte per far combaciare le due con un'immagine ideale creata nella mente dell'autore – anche secondo l'adempimento ad alcuni stereotipi, vedi il dandy – nulla contrasta con la non-intenzionalità inconscia dello stesso. L'intenzionalità corrisponde a una forma di morbosità esplicita nella ripetizione ossessiva della "persona", ovvero dell'immagine della sua fisicità, e in particolare – nella scultura – del suo volto. In ogni caso l'Io e l'immagine diventano sempre in Ontani – con l'espressione che Lacan usa nel *Seminario I* – «un chiuso mondo a due». ⁶¹ Ontani e la propria opera-immagine giocano una partita dove non ci sono vincitori ma soltanto monadi generate dalla stessa matrice che nel gioco si alternano le parti.

⁵⁸ Op. cit., p. 14.

⁵⁹ Op. cit., p.15.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ Cit. in M. Recalcati, p. 280.

La visione lacaniana dell'Io come oggetto a sé stante, ribalta la vecchia concezione secondo cui esso «si afferma come una interiorità compatta contrapposta all'esteriorità delle cose»⁶² e ci conduce verso una teoria di decostruzione dell'Io che troverà l'esplicazione nella metafora della cipolla su cui ci soffermeremo più avanti.

Il soggetto che viene plasmato dall'attitudine "morfogena" dell'immagine non è esso stesso il nucleo formante di essa, è invece l'azione stessa dell'immagine a divenirne la molla creatrice se non la sostanza. Ecco dunque che «l'azione morfogena dell'immagine non è "costituita" dal soggetto, ma "costituente" il soggetto».⁶³ Questa proprietà "formante" dell'immagine ha una derivazione che nell'opera di Ontani è quanto mai dimostrabile e devolve la sua natura alla capacità di "creare simboli" dell'uomo. Nei *tableaux vivants* è infatti la facoltà di simbolizzazione ad emergere. Essa – precisa Lacan – distingue l'essere umano dall'animale in quanto egli solo è in grado di rapportarsi al proprio simile mediante una mediazione simbolica, mentre l'animale «fa coincidere un oggetto reale con l'immagine che ne ha».⁶⁴ In Ontani, in particolar modo nei *tableaux vivants*, tale scarto assume una materializzazione nella forma dell'oggetto artistico cosicché l'opera stessa diventa il Simbolo. Questa forma di sedimentazione dell'idea nella fissità "fotografica" dell'immagine presente nel *tableau vivant* è potremmo dire, uno dei cardini teorici intorno al quale si basa tutta la poetica del genere artistico coniato da Ontani.⁶⁵ Se l'*imperat* dell'immagine simbolica pur non essendo costrittivo, forma il soggetto diventandone "costituente", altresì la forza dell'immagine riesce nell'opera dell'artista e nel genere della posa a cristallizzare quella tendenza alla molteplicità come valore assoluto che caratterizza l'artista di per sé: «la presenza scenica del suo corpo si offre al pubblico in un'unica posa congelata trasferendo la dimensione della molteplicità».⁶⁶ Si deduce che nell'ottica "lacaniana" di lettura dell'opera, il *tableau vivant* occupa una posizione centrale. Esso è investito dalla logica dell'immagine che svolge un ruolo determinante e nella poetica dell'artista e nella teoria lacaniana, così come il tema legato all'identità e alla soggettivazione. Il culto della propria immagine riscontrabile in Ontani trova giustificazione e complementarità nel fondamentalismo delle teorie intorno alla costituzione dell'Io nella psicoanalisi. Avvicinandoci all'essenza ultima del *tableau vivant* non ci si può non accostare – ecco dunque che veniamo

62 M. Recalcati, cit., p. 16.

63 Op. cit., p.17.

64 Cit. in M. Recalcati, p.20.

65 A proposito di "fissità" in Ontani rimandiamo a C. Marra, *Uno, qualcuno, centomila. Il fotografico esteso di Luigi Ontani* in AA.VV., *Luigi Ontani Gigante3RazzEtà7ArtiCentAuro* a cura di G. Maraniello, cit. e A. Galasso, *Ontani secondo Ontani* in AA.VV., *Luigi Ontani. OntanElegia*, cit.

66 E. Volpato, *Tra pittura e fotogramma: Film e Video di Luigi Ontani*, in AA.VV., *Gigante3RazzEtà7ArtiCentAuro*, cit., p.52.

alla trattazione dell'ultima voce lacaniana nell'ellissi dello Schema 1 – a uno dei grandi temi della psicoanalisi sotto l'insegna di Lacan: lo specchio.

Prima di addentrarci nella specificità di un'ampia argomentazione intorno al tema, secondo il sistema di parallelismi teorici individuato nello schema 1 nell'ultima voce lacaniana, e di arrivare mediante esso a un'interpretazione *ad hoc* per il *tableau vivant*, occorre aprire una parentesi non legata dal tema dello specchio ma riguardante un altro genere artistico: la scultura. Nel rapporto che lega immagine costituente – quindi Io – all'opera di Ontani, individuiamo un ponte verso la scultura proprio ad opera della tematica dello specchio. In questo caso esso assume una funzione diametralmente opposta a quella teorizzata da Lacan. Esso perde la sua funzione di misconoscimento (la quale fa dello specchio il mezzo attraverso cui il soggetto si riconosce come “altro da sé” per infondere l'opera dell'idealità che le manca). Per specchio intendiamo dunque una funzione di riconoscimento di cui la scultura di Ontani si fa portavoce. Nell'idea che l'artista ha elaborato (negli oggetti di ceramica di Faenza e vetro di Murano, ad esempio) troviamo sempre come elementi immancabili alcuni dettagli decorativi corrispondenti ad alcune caratteristiche che identificano Ontani fisicamente. Per la maggior parte si tratta di due elementi fisionomici del volto dell'artista, il neo e il naso, che fanno la loro comparsa nei “visi” antropomorfi degli oggetti scultorei. Ontani inizia negli anni '80 – corrispondentemente alla nascita delle prime maschere – a far realizzare per la prima volta un calco del suo volto sul quale saranno basate gran parte delle opere: «Dopo aver preso delle maschere originali d'epoca o di folkore autentico, mi resi conto della necessità d'inventare delle mie proprie maschere sul calco del mio volto. Quindi il calco al naturale del mio volto, poi delle mie mani, poi dei miei piedi e di tutto ciò che era possibile calcare diventava la scultura». ⁶⁷ Non solo Ontani attua una simbolizzazione della propria identità poi infusa nell'oggetto-scultura mediante il corpo, ma fa del volto il luogo dove l'arte transita per raggiungere la compiutezza del suo statuto. Come se il volto fosse un filtro attraverso il quale l'opera dovesse immancabilmente passare per compiersi. Come uno stato di purificazione-iniziazione del *factum* artistico per mezzo della *facies* del suo creatore. Si individuano così i presupposti per una visione della figura dell'artista non differente da quella sacra del dio che plasma a sua immagine e somiglianza. L'oggetto, riproducendo in sé come connotati stabili e onnipresenti – non solo le caratteristiche fisionomiche del volto dell'artista ma in alcuni casi anche elementi di riconoscibilità dell'aspetto di Ontani come le scarpe – si carica di una funzione di identificazione che sconfinava nel culto del volto del santo. L'immagine ideale costituente trova

⁶⁷ L. Ontani in *MarmArmonia*, cit. p. 92.

una sorta di materializzazione nell'oggetto d'arte che similmente a uno specchio che riproduce pressoché alla *perfezione* l'immagine di colui che vi si guarda riflesso, riporta la somiglianza caricata dell'idealità della forma dell'opera d'arte. Ecco dunque che tutti gli elementi di "riconoscibilità" nell'oggetto-scultura svolgono una funzione di impronta creatrice, di marchio. Prendiamo in analisi due sculture di Ontani. La prima è *MarmArmonia*.⁶⁸ Scultura in marmo policromo, raffigura un personaggio con la fisionomia di Ontani che esce da un libro collocato in cima a una pseudo torre di Babele che funge da basamento. La figura reca in mano un libro aperto sul quale è raffigurata da un lato, la miniatura del *tableau vivant* *RattoSabina, d'après David* (1974) in cui Ontani appare nella posa identica a quella della figura scultorea che lo mostra; dall'altro, il simbolo dell'artista il quale viene indicato sempre dalla stessa. Una capigliatura bionda in marmo policromo contrasta con il candore del marmo di cui è costituito il personaggio accostato ad un arcobaleno altrettanto colorato che dalla base del libro nasce e si sviluppa nella forma di una falce, contornando la figura per metà. Le simbologie iconografiche sono innumerevoli, tuttavia non è su di esse che ci soffermeremo quanto sulla ridondanza di identificazioni che si accavallano reciprocamente mediante la forma. C'è una tripla valenza identificativa nella scultura poiché contemporaneamente troviamo tre diversi richiami volti all'ulteriore riconferma della stessa identità, quella dell'artista. Sintetizzando brevemente per punti: 1. Il personaggio incarna le sembianze di Ontani nel volto (lo si vede dalla forma del viso, dal naso e dal neo); 2. Esso è nell'atto di indicare un segno a sua volta identificativo (è il simbolo dell'artista); 3. Il libro che lo "pseudo"-Ontani ha in mano raffigura l'immagine di sé nel *tableau vivant* che lo ritrae esattamente nella stessa posa della scultura. Emergono tre sovrapposizioni della stessa identità che è una, unica e indifferenziabile. C'è letteralmente un "rincorrersi" delle identità della stessa persona che evidenzia l'invariabilità del soggetto pur nella sua mutevolezza.⁶⁹

Il secondo ragionamento che ci apprestiamo a fare intorno alla scultura di Ontani trova esempio in un vasto gruppo scultoreo coniato in un genere tutto particolare: l'*ErmEstetica*.⁷⁰ Si tratta dell'invenzione di un *unicum* plasmato nella forma di un oggetto d'arte, ma concepito nella molteplicità del numero e nella differenza del dettaglio scultoreo. Così facendo l'oggetto attraversa il tema della serialità della riproduzione ma rovesciandolo completamente alla base ideologica: non si tratta della messa in opera di copie

⁶⁸ Anno 2007, marmo, 173,5 cm h.

⁶⁹ Seppur nella consapevolezza - come vedremo nel capitolo a seguire - che le identificazioni del soggetto sfociano sempre nell'alterità.

⁷⁰ La parola fonde 'Erme', 'erma', 'estetica' ed 'etica' secondo uno dei giochi di parole tipici dell'artista presenti nella titolazione delle opere. A proposito rimandiamo al capitolo quinto.

uguali tra loro – seppur nell'esercizio della massima perfezione realizzatrice – quanto di quello che potremmo definire soltanto uno “smembramento” dell'Uno di Ontani. Le *ErmEstetiche* sono un'ulteriore conferma della ridondanza di identificazioni dell'essere-artista che devolve la sua natura alla *moltiplicazione dello stesso nella diversità*. Una sola identità ma non unica nella sua specie particolare, molteplice nelle sue – appartenenti a lei e a nessun altro – identificazioni. Si intravede così una corrispondenza precisa con la teoria lacaniana dell'identità che andremo meglio specificando nel tema della soggettivazione, e un'apertura verso un Io che è costantemente anche un Altro. Tuttavia portavamo ad esempio due sculture per sottolineare l'aspetto di riconoscibilità che inverte lo specchio lacaniano e che fa degli oggetti d'arte di Ontani satelliti dell'essere che si *ri*-conosce ogni volta come eguale e diverso allo stesso tempo. Le *ErmEstetiche* assolvono a pieno questa funzione mediante tre caratteristiche: 1. Nascono nella simulazione del genere classico-celebrativo dell'erma; 2. Riportano il calco del volto dell'artista e alcuni suoi elementi di identificazione (neo/forma del naso); 3. Il “volto” di ciascuna è *double-face*.⁷¹ Analizziamo singolarmente ciascuna di esse. L'erma nasce nell'antica Grecia come monumento quadrangolare raffigurante il dio Hermes.⁷² Svolgeva una funzione di massima importanza: collocato in diversi punti della città diveniva l'immagine di una presenza assidua nella vita del cittadino, un sottofondo visivo onnipresente nei momenti della vita. Da non tralasciare è il ruolo celebrativo della statua che raffigurava la divinità, motivo per cui non è un caso che Ontani abbia scelto proprio l'erma. Nelle diverse *ErmEstetiche* il protagonista è sempre un personaggio della storia o dell'arte ma il volto della scultura è sempre modellato sulle fattezze del dio-plasmatore Ontani. L'artista si erge a divinità celandosi in molteplici identificazioni ma riconoscendosi alla stesso tempo come unico possibile *identificato*. Osservando le *ErmEstetiche* singolarmente ciò che salta agli occhi – come d'altronde in tutte le sculture di Ontani – sono gli innumerevoli dettagli. Ciononostante l'opera trova il soddisfacimento di senso soltanto nel confronto con gli altri suoi “simili” poiché è solo così che l'onnipresenza dell'artista diventa lampante per l'osservatore. La seconda caratteristica della scultura viene dunque in gran parte assorbita dalla spiegazione intorno al genere dell'erma, in quanto le *ErmEstetiche* incarnano letteralmente la fisionomia del volto dell'artista. Non ultima caratteristica è il suo “volto” *double-face* che è sia il luogo del riconoscimento all'insegna

71 Quest'ultima caratteristica esemplifica maggiormente il carattere dell'Io che è al contempo unico e diverso.

72 In realtà solo inizialmente, successivamente le erme raffiguravano anche altre divinità e uomini illustri. Assumevano una grandissima importanza simbolica nell'antica Grecia, dimostrabile anche grazie al celebre episodio dello *Scandalo delle erme*: nella notte del 415 a.C., durante la guerra del Peloponneso, prima della spedizione in Sicilia comandata dai comandanti Alcibiade, Nicia e Lemaco, furono mutilate molte erme ad Atene e del fatto venne accusato proprio il primo dei comandanti il quale fu costretto a fuggire a Sparta.

dello specchio del quale si diceva prima sia il motivo dove si individua il carattere di molteplicità dell'Io che non trova un'unica ma duplice sede. Il volto non è mai soltanto "la facciata" esteriore del primo impatto visivo. Quest'aspetto dell'*ErmEstetica* lo vedremo chiarito più avanti nella teoria della soggettivazione. Altro aspetto delle *ErmEstetiche* riguarda i titoli di ciascuna delle opere, alcuni esempi: *ErmEstetica AiDialettica* (1995), *ErmEstetica pavonDante* (1995), *ErmEstetica CristoFORO Colombo* (1996), *Fontana ErmEstetica mEDENedicea* (2000), *ErmEstEtica PitAllegorica* (2007). Coerentemente alla tipologia dei titoli di tutte le opere dell'artista, sono il risultato della creazione di figure retoriche e giochi di parole che condensano con ironia la descrizione illustrativa della scultura.

Riprendiamo ora il tema dello specchio abbandonato momentaneamente e servitoci per favorire un'interpretazione della scultura di Ontani che "inverte" la teoria lacaniana della quale invece ora ci serviremo.

Secondo Lacan tra i sei e i diciotto mesi di età avviene nell'individuo un fatto fondamentale per la formazione del soggetto: l'incontro con la propria immagine riflessa nello specchio. Nel momento in cui il bambino si guarda nello specchio prende automaticamente coscienza del suo sé (ovviamente questa presa di coscienza avviene per fasi gradualmente) che tuttavia non corrisponde affatto a "come lui si vede": non c'è corrispondenza tra l'immagine che il bambino ha di sé e l'immagine che lo specchio invece gli restituisce. Egli scorge infatti un altro, un diverso che non gli appartiene. Per Lacan proprio mediante questo non-riconoscimento avviene una prima forma di identificazione nel soggetto. Si deduce che il cosiddetto "stadio dello specchio" altro non è che uno dei primi importanti approdi lacaniani intorno al tema dell'identità, risultato della ripresa del narcisismo freudiano ma soprattutto della teorizzazione rigorosa dell'azione morfogena dell'immagine. Nello specchio «il soggetto si vede come un altro, come una fuga, come scisso da se stesso»,⁷³ motivo per cui l'identificazione – lo stadio dello specchio corrisponde per Lacan a un primo stadio di soggettivazione – avviene solamente mediante l'immagine di un Altro. Dunque «la costituzione della propria identità si raggiunge solo attraverso l'individuazione dell'immagine del proprio corpo che la funzione riflessiva dello specchio rende possibile attraverso la mediazione di un'altra immagine»⁷⁴. Diviene chiaro quanto si diceva prima a proposito dell'azione morfogena dell'immagine: è ancora una volta l'immagine a svolgere un ruolo costituente fondamentale nel soggetto. Il parallelismo tra l'opera di Ontani e la teoria lacaniana intorno al tema dell'immagine diventa ancora più evidente nell'originalità che associa l'immagine esattamente all'idea di un Io da essa formato. Lo stadio

⁷³ M. Recalcati, cit., p. 21.

⁷⁴ Op. cit., p. 23.

dello specchio fa sì che «il soggetto, preso nell'inganno dell'identificazione spaziale, macchina fantasmi che si succedono da un'*immagine frammentata del corpo a una forma* [...] della sua totalità, all'assunzione dell'*armatura di un'identità alienante*».75 Si tratta in ultima istanza di un rapporto costruito tra il soggetto, il suo corpo e la sua immagine; sia quella ideale che quella restituitagli dallo specchio, in quanto non può avvenire il confronto che avvia il meccanismo di identificazione in assenza di una delle due.76 Ciò che ne risulta è che il soggetto si trova sdoppiato tra l'esteriorità dell'immagine di un altro da sé e l'immagine ideale costituita dall'azione morfogena.

Nel processo di identificazione dello stadio dello specchio emerge l'importanza dell'*esteriorità pura* dell'immagine, altro carattere importante di Ontani che è incline a essere quanto più "esteriore" possibile. Ciò avviene maggiormente e a buon ragione in virtù del fatto che il soggetto si costituisce come abbiamo visto, proprio grazie a un'immagine altra, per l'appunto *esteriore*; infatti: «Anche se il soggetto non può vivere la sua immagine – che permane in uno stato di esteriorità – è solo grazie al suo apparire – alla sua visibilità – che [...] può identificarsi».77 L'Io si forma anche grazie a l'esteriorità pura dell'immagine. In tutta l'opera di Ontani essa può dirsi come "dimostrata" mediante l'opera d'arte. Sia nella scultura che nei *tableaux vivants*, come anche nelle precoci performances degli anni Settanta e in quelle posteriori, si avverte da parte dell'artista l'intenzione di suscitare sempre mediante l'opera, l'incontro-scontro con un'immagine altra che paradossalmente "alterizza" l'opera non "disidentificandola": pur nel rapporto diretto con il suo creatore, essa trova il suo senso nell'alterità che la spersonalizza e la rende il luogo d'incontro di *pluri*-identificazioni. Tutta l'opera di Ontani è dunque paragonabile a un continuo guardarsi allo specchio, ma in uno specchio che da un lato riconosce il riflesso di chi vi si guarda – e lo dà a vedere –, dall'altro restituisce un'immagine *diversa* e non corrispondente. Essa tramite l'oggetto d'arte gode dell'"esteriorità pura" e altra che è sia una modalità di identificazione dell'artista che l'ha prodotta, sia una piattaforma dove la molteplicità dell'Io può mostrarsi in tutta chiarezza beneficiando dell'oggettività del *factum*.

Veniamo ora allo Schema 2. Esso si articola mediante l'utilizzo della teoria della soggettivazione e dell' "Io cipolla" come supporto per l'interpretazione del *tableau vivant* e ci consente di fondare le premesse necessarie per l'intro-

75 J. Lacan, *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell' "io"*, in *Scritti*, trad.it. Einaudi, Torino 2002, vol. 1, p. 88.

76 Il soggetto confronta la sua immagine "estranea" con quella ideale e da ciò è turbato: «la costituzione della propria identità si raggiunge solo attraverso l'individuazione dell'immagine del proprio corpo che la funzione riflessiva dello specchio rende possibile attraverso la mediazione di un'altra immagine; la mia immagine non esiste se non grazie all'immagine dell'altro, perché è solo attraverso quella immagine che Io posso vedere la mia»; M. Recalcati, cit., p.23.

77 *Ibid.*

duzione al tema della dialettica Io-Altro. La questione del soggetto è centrale nel pensiero di Lacan. Sottraendolo alla concezione solipsistica ed ereditando i punti di vista non solo di Freud ma anche di altri pensatori interessati al tema come già Cartesio, Hegel, Sartre, Foucault, Derrida etc., assistiamo a una riabilitazione del soggetto che lo separa da tutte le concezioni finora elaborate intorno alla sua formazione (ad esempio la teoria naturalistica). Ma il pensiero lacaniano intorno al soggetto si mostra come nuovo soprattutto per la dipendenza che esso assume nei confronti dell'Altro. Esso determina il soggetto in profondità, e fin dalla sua origine costituisce una "dipendenza significativa" stando alla terminologia lacaniana, che fa dell'Altro il "luogo dei significanti". Se l'inconscio non sta dove la coscienza sembra interrotta, esso è – coerentemente al ritorno di Lacan a Freud – quella parte "forgiata sulle tracce"⁷⁸ di ciò che agisce per costituirlo, dunque il significante, dunque l'Altro. Ecco che il soggetto diviene «*stratificazione plurima di tracce significanti*».⁷⁹ (corsivo ns.) Se in quest'ottica ci chiediamo come la singolarità possa entrare in comunicazione con la formazione derivata dal luogo dell'Altro, diventa fondamentale parlare del processo stesso di costituzione del soggetto, dunque ancora di *soggettivazione*: «In questione non è più solo la critica alla nozione metafisica del soggetto-sostanza, ma il processo stesso di soggettivazione. Come si costituisce un soggetto? Come accade che un soggetto costituito dall'Altro possa acquisire una sua propria singolarità?»⁸⁰.

Questa concezione di soggetto implica dunque l'impossibilità di separare nettamente "Io" da "Altro". Allo stesso modo nell'opera di Ontani la sfera dell'Io corrisponde alla sfera dell'Altro, e narcisistica singolarità e tensione di alterità convivono in un perfetto equilibrio. Quale esempio più valido del *tableau vivant* o delle sculture, dove l'individualità dell'artista è marcata proprio dalla sua stessa diversità, dal suo "essere altro" da sé? Nel *Seminario IX* Lacan associa alla presenza dell'Altro la possibilità del soggetto di costituirsi come una "differenza singolare": esso può formarsi unicamente nell'incontro con l'Altro – che è l'immagine riflessa nello specchio – poiché «il soggetto non è nulla se non è sostenuto da quel "tratto unitario" che lo istituisce come tale e che giustamente Lacan colloca prima dell'esistenza del soggetto essendone la sua condizione di possibilità».⁸¹ Con la parola "tratto unitario" ripresa da Freud, Lacan sottolinea quella possibilità del soggetto di essere unico seppur nella sua differenza. Ed è proprio soltanto grazie ad esso che esso può riconoscersi come Uno. Deduciamo sempre più evidentemente che la teoria lacaniana sul soggetto si regge mediante l'affermazione di un paradosso insito in se stesso. È

78 Op. cit., p. 341.

79 *Ibid.*

80 *Ibid.*

81 Op. cit., p. 344.

proprio perché è *Altro* che Ontani è *Uno*. Emerge nella visione lacaniana l'impossibilità del soggetto di costituirsi come Uno senza passare per l'Altro, divenendo altro da sé. Nei *tableaux vivants* questo processo emerge con chiarezza laddove Ontani è unico nella caratterizzazione che sfugge a incasellamenti storico-artistici di stili, movimenti e forme proprio perché lo si individua costantemente in sembianze altre che mirano al nascondimento della sua identità. Nascondendola le consentono di uscire allo scoperto. Come anche Lacan fa notare, nel rapporto tra Uno e Altro non è presente una confusione, quanto quello che potremmo definire un rapporto ontologico fondato sulla differenza significante: «La funzione del tratto unitario significa la particolarità del soggetto come erede dell'Altro, la situa in una provenienza dall'Altro, pur essendo – questa particolarità – ciò che si manifesta sempre come eccedenza dell'Uno rispetto alla sua provenienza dall'Altro». ⁸² Tuttavia c'è qualcosa di cui il luogo dell'Altro è mancante, qualcosa che nutre il soggetto della dimensione di *insostituibilità*: è il nome proprio del soggetto. Pur implicando due polarità opposte – il polo del corpo e il polo dell'Altro – che mai vengono sostituite ma sono entrambe implicate nel processo di soggettivazione, il nome proprio costituisce nel soggetto «una contingenza assoluta, stabilisce, più propriamente, una iscrizione primordiale nella quale “si radica il soggetto”». ⁸³ Il nome proprio costituisce il baluardo della soggettività, motivo per cui anche nel caso di Ontani esso incarna tutta la peculiarità del *modus* di una persona *unica*.

La soggettivazione, secondo la teoria lacaniana, è un processo continuo che rende il soggetto *in fieri* nella sua formazione, e si differenzia, come già accennato, dalle altre teorie riguardanti lo sviluppo del soggetto. Nel suo carattere di “continua possibilità” scardina ogni «concezione deterministica della soggettività in favore di una possibilità contingente del soggetto». ⁸⁴ Questo implica, così come è verificabile nei *tableaux vivants*, la personificazione da parte di Ontani di numerose identità – soprattutto in ragione del fatto che esse appartengono a tempi e luoghi “altri” rispetto a quelli dell'artista – una definizione del “chi” mai definitiva, in continuo sviluppo ma costituita nell'unica certezza dell'alterità. I *tableaux vivants* sono la prova di un processo che non ha mai fine e che vede il soggetto mai completo in un'unica forma che lo rappresenti nella totalità. Essa è semmai costituita proprio da questo *status* di continua indeterminazione che non si arresta.

Nella teoria lacaniana esistono tre tipi di soggettivazione che non arrivano mai a completezza totale secondo un processo progressivo definito. ⁸⁵

⁸² *Ibid.*

⁸³ Op.cit., p. 348.

⁸⁴ Op.cit., p. 355.

⁸⁵ Lacan concepisce la soggettivazione come *in fieri* nel soggetto solo nel senso che essa è continuamente attiva durante la sua esistenza.

Esse si distinguono in tre diverse teorie (le quali tuttavia possono corrispondere all'analisi – nell'accezione esclusivamente psicoanalitica del termine – e quindi ritenersi a tutti gli effetti “progressive”). Per interpretare i *tableaux vivants* ci serviremo della prima teoria della soggettivazione. Essa assume la forma di una *storicizzazione* in cui il soggetto ridona senso al suo passato ma non a partire da quest'ultimo, quanto invece dal suo presente.⁸⁶ Il soggetto vive un ritorno al passato nell'apertura al futuro a partire dal presente; si tratta di una *temporalizzazione*⁸⁷ del soggetto che fa della vita umana una continua ri-soggettivazione. Per Lacan «c'è soggettivazione solo quando la vita è in grado di storicizzarsi»⁸⁸. Nella sua formazione il soggetto non può non prendere atto della dimensione temporale. Così facendo è in grado di soddisfare l'*esigenza di senso* che la vita gli richiede. Laddove il soggetto prende atto del proprio passato all'insegna del nuovo in una forma di re-iscrizione di esso, allora può avvenire il processo di formazione. Siamo di fronte l'importanza della considerazione del passato nella teoria (così come nella pratica) psicoanalitica. Nei *tableaux vivants* di Ontani siamo partecipi di questa constatazione di cui il soggetto è consapevole solo in parte. Sorgerà come pensiero immediato sui *tableaux vivants* un'obiezione: seppur di passato si tratta, comunque non nei termini autobiografici. Ovvero: nelle opere performative-fotografiche di Ontani emerge l'interesse per un passato inteso come storia invece che come biografia. Parlando di psicoanalisi non si può – e questo diventa anche il limite del rapporto con l'arte – non considerare l'elemento della vita personale del soggetto. Sul tema ci sono e da parte di Lacan e da parte degli studiosi attuali pareri già ampiamente fondati che ribadiscono la consapevolezza che non è corretto “applicare” le “regole” della psicoanalisi all'arte e che tuttavia è impossibile escludere completamente la biografia dell'artista. Ora, Ontani ha spesso dichiarato che nei *tableaux vivants* così come nelle performances degli anni Settanta la scelta era indirizzata su soggetti e temi che seppur appartenenti alla Storia, corrispondevano ad alcune precise vicende biografiche. Inoltre tra le opere dell'artista ci sono oggetti che esprimono una presa di posizione drastica nei confronti del proprio passato e la volontà di riconsiderarlo per mezzo di citazioni effettive di episodi biografici. Due esempi sono *Autoritratto in cartamodelli dorati* (1980-81) e *Merendina di Nonna Caterina* (2015). Il primo, un'installazione, è composto da 35 cartamodelli a grandezza naturale lavorati con inchiostro dorato e appesi al muro, uno

86 Non possiamo non sottolineare che qui il riferimento è chiaramente alla pratica della psicoanalisi, infatti la revisione del proprio passato a partire dal proprio presente avviene proprio a causa della parola che al momento dell'analisi lo rende possibile.

87 «Per Lacan, la soggettivazione - che è il ritorno retroattivo sul proprio passato nell'apertura contingente verso l'avvenire - è il modo singolare della temporalizzazione del soggetto», M. Recalcati, cit., p. 361.

88 Op.cit., p. 362.

scigno in legno color oro e un'altrettanto scultura *ibridolo*⁸⁹ a forma di uovo aggiuntasi alla composizione solo in seguito. I cartamodelli citano direttamente la sorella di Ontani, Tullia, sarta che si occupava di curare l'abbigliamento da "artista" del fratello in erba (oggi elemento che contraddistingue più di tutti l'immagine di Ontani). La scultura posizionata ai piedi dei cartamodelli è invece un riferimento a Montovolo, la montagna ai piedi della quale l'artista è nato: il paesaggio che lo ha accompagnato negli anni dell'infanzia e della giovinezza fino al trasferimento a Roma nel 1970. L'esempio più recente che abbiamo citato invece è una maiolica realizzata grazie alla collaborazione storica con la Bottega Gatti di Faenza in occasione della mostra a Grizzana Morandi nella casa-studio del maestro del Novecento, ed è la mimesi di un cesto in vimini contenente un pane, dei biscotti (ricordo della professione di fornai dei nonni dell'artista) e un fazzoletto in seta rossa. Questi due esempi scongiurano la tesi che il passato per Ontani è presente nell'opera esclusivamente sotto forma di storia e rivalutano la citazione dell'elemento biografico in forma diretta.

Ritorniamo al *tableau vivant* e all'interpretazione tramite la teoria lacaniana del soggetto e della soggettivazione. Il genere possiede nella riconsiderazione storica che l'artista ne fa, attraverso il mettersi in prima persona nei panni di un'identità del passato, le caratteristiche di una *storicizzazione*.

Ciononostante a proposito della biografia, nell'ambito del rapporto tra arte e psicoanalisi, Recalcati sottolinea che un giusto approccio all'opera dal punto di vista psicoanalitico non debba partire dalla biografia del suo autore nella sua considerazione più assoluta:

«Non c'è, in effetti, biografia che possa sottrarsi alla sua opera, perché non è la biografia – come vuole una cattiva psicoanalisi che Lacan non ha mai smesso di contestare – che spiega l'opera, ma è l'opera stessa che finisce per scrivere in un modo inedito un'altra biografia. Sappiamo da Lacan che il soggetto non è altro se non questo movimento continuo di risoggettivazione delle necessità del passato in vista di una nuova biografia, di un altro avvenire, di un'altra possibilità; sappiamo da Lacan che il soggetto altro non è se non l'annodamento singolare di necessità e contingenza».⁹⁰

Nella problematica del soggetto per Lacan l'opera diventa inoltre il risultato del processo della *sublimazione*, ambito privilegiato dove mediante l'oggetto d'arte si giunge a una «raffigurazione plastica»⁹¹ della soggettivazione.

Prima di concludere la spiegazione dello Schema 2 con la trattazione delle voci mancanti, apriamo una breve parentesi sul tema della pratica

⁸⁹ Della natura di questa tipologia di oggetto "ontaniano" abbiamo parlato nel capitolo primo.

⁹⁰ M. Recalcati, cit., p. 553.

⁹¹ *Ibid.*

dell'arte come sublimazione poiché essa risulta estremamente legata alla questione del soggetto secondo Lacan.

Nel *Seminario VII* la sublimazione corrisponde per Lacan a «elevare un oggetto alla dignità della Cosa»⁹²; emerge un'altra nozione centrale nel pensiero lacaniano. È *Das ding*, la Cosa, ovvero «l'oggetto perduto del primo – mitico – soddisfacimento».⁹³ La pratica dell'arte attraverso la sublimazione (cioè l'opera stessa) si avvicina al vuoto occupato da *Das ding* nel soggetto «attraverso una pluralità di oggetti immaginari».⁹⁴ L'opera d'arte facendosi oggetto immaginario sostituisce il vuoto della Cosa.

Torniamo ora ad Ontani e alla teoria lacaniana sul soggetto. Nello schema 2 infatti c'è il nome di una metafora che spiega in modo quanto mai calzante la concezione di Io che emerge nei *tableaux vivants*, anzi possiamo dire che essa rappresenta la corrispondenza assoluta tra una certa teoria lacaniana e l'opera di Ontani: è il cosiddetto “Io cipolla”:

«L'Io è un oggetto fatto come una cipolla, lo si potrebbe pelare e si troverebbero le identificazioni successive che lo hanno costituito»⁹⁵

La metafora usata da Lacan diventa nel caso di Ontani la perfetta dimostrazione teorica per l'interpretazione dei *tableaux vivants* che tra gli innumerevoli *media* da lui utilizzati è quello che lo rappresenta di più. Citando l'Io cipolla di Lacan si ricade sulla novità che il cambiamento del concetto di soggetto lacaniano porta in sé. Si accennava al carattere di alterità che contraddistingue l'Io; questo si sintetizza nella metafora della cipolla, una tematizzazione della decostruzione dell'Io. La rivoluzione attuata da Lacan, abbiamo visto, riguarda la sovversione della posizione centrale dell'Io che filosoficamente si era andata stabilendo e sulla quale la psicologia aveva basato la propria forza a partire dalla scorretta ripresa della concezione freudiana. Lacan al contrario ci dice che non esiste l'Io come fondamento dell'identità soggettiva, in quanto parte corrispondente del soggetto; esso è al contrario un “oggetto”: «l'Io è un oggetto, ma non è un oggetto solido, piuttosto un oggetto composto di più strati, altro a se stesso, instabile, un oggetto privo di unità e di centro».⁹⁶ Ciò significa che proprio come accade nei *tableaux vivants*, è l'alterità del soggetto composto da una stratificazione di identificazioni e privo di un “cuore solido” a costituire paradossalmente la sua identità. Nella teoria lacaniana della decostruzione dell'Io la pluralità «mette in crisi [...] l'identità ontologica»⁹⁷ del soggetto di cui l'Io non

92 Cit. in M. Recalcati, cit., p.291.

93 M. Recalcati, cit., pp. 295-6.

94 *Ibid.*

95 Cit.in M. Recalcati, cit., p.17

96 M. Recalcati, cit., p. 17.

97 *Ibid.*

è la sostanza; essa viene esemplificata dalla varietà di identificazioni in cui Ontani si imbatte nel *tableau vivant*. Esso può dirsi la riprova della sublimazione tramite l'oggetto d'arte che traduce perfettamente la decostruzione di cui parla Lacan. Riportiamo ancora alcuni esempi di questo genere artistico prediletto, se non, potremmo dire, inventato da Ontani. Il primo caso è una serie di *tableaux vivants* composta tra il 1970 e il 1977: *LeoNardo* (1972), *Raffaello* (1972), *Pinocchio* (1972) e *SganOntano Digri gnante* (1977). Come i titoli lasciano intuire si tratta della messa in scena fotografica, nel formato di ritratto a mezzo busto, di quattro personaggi della cultura ad ampio raggio (tra questi *SganOntano* è la celebre maschera bolognese di Sganapino). Al centro della poetica dell'opera c'è sempre e unicamente Ontani di cui scorgiamo come "parte autentica" solo il viso con i suoi tratti caratterizzanti tra costumi, cappelli, parrucche e barbe. Il taglio fotografico non cambia mai, né il soggetto, a cambiare sono solo le identificazioni rese possibili per lo spettatore dal riconoscimento nell'aspetto dei personaggi inscenati da Ontani, stereotipi dotati di caratteristiche che li contraddistinguono (il naso lungo e a punta per *Pinocchio*, la lunga barba bianca per *LeoNardo* – come nel celebre autoritratto –). Altro esempio è uno fra i più noti *tableau* dell'artista: *Lapsus Lupus* (1992). Acquerellato e con tinte soavi e mordenti insieme, rappresenta l'artista nei panni della lupa romana. Sotto di lui, posizionato come l'immagine consueta vuole – a quattro zampe e con la testa leggermente inclinata verso l'osservatore – su di un piedistallo coperto di una seta verde smeraldo ci sono due infanti dalla carnagione rispettivamente bianca e nera. È un'ulteriore identificazione, anch'essa carica di senso autobiografico laddove Roma è stata ed è tuttora per l'artista la città di assoluto riferimento.

Ontani ci dice attraverso il *tableau vivant*: «Io sono Pinocchio, sono Raffaello, sono Sganapino, sono Leonardo; Io sono la Lupa, Io sono Roma» ma sempre e comunque «Io sono Luigi Ontani».

Arriviamo ora alla questione dell'identità in Ontani mediante l'esame di due tematiche analizzate da un punto di vista legato alla caratterizzazione comportamentale del personaggio. Parliamo di *dandy* e di *maschera*. Iniziamo dal primo. L'aspetto che lega Ontani al dandismo per quanto esso possa essere riscontrabile immediatamente nell'aspetto esteriore dell'artista – certo di fondamentale importanza nella caratterizzazione del dandy ma non unico – e che ci apprestiamo qui a prendere in considerazione, riguarda l'attitudine del dandy come forma di identificazione nel soggetto. Non ci soffermeremo dunque sulla storia del dandismo ma su alcune caratteristiche intrinseche che acquisisce il dandy. Lukács differenzia drasticamente il dandy e lo "specialista" in quanto il primo definisce come unica sua specialità il suo essere stesso nell'esperienza della vita, mentre il

secondo la circoscrive a un campo specifico: «la specializzazione è l'attività svolta, *l'art pour l'art*, la bontà della fattura come unico scopo [...] la vita dell'esteta, al contrario, è *l'esperienza vissuta assunta a mestiere* (corsivo ns.), come campo di lavoro specifico; l'esperienza vissuta che nasconde alla vita la vista dell'uomo».⁹⁸ In questa caratterizzazione che ribalta parzialmente la concezione generica dell'esteta (tanto che Lukács colloca l'elemento descrittivo usuale "*l'art pour l'art*" lontano dalla corrispondenza con il dandy), il dandy non possiede specializzazione alcuna né tanto meno interiorità. Assistiamo a un dissolvimento della vita interiore in favore di una sola unica specialità: l'esteriorità. «Il suo regno è l'esteriorità, il suo essere è *l'apparire*».⁹⁹ L'esteriorità del dandy – che tra l'altro ci riporta anche all' "esteriorità pura della forma" dello stadio dello specchio lacaniano – ha a che fare con una vocazione assoluta verso la forma. Nello scritto di Barbey D'Aurevilly dedicato al primo dandy della storia per eccezione, George Brummel, si parla di "lati esteriori dello spirito" nonostante la discriminazione di D'Aurevilly per «il lato esteriormente visibile» del dandy.¹⁰⁰ Seppure questo aspetto possa apparire in secondo piano, nel caso di Ontani diventa fondamentale. La scomparsa di ogni forma di interiorità dell'artista percepibile dall'esterno viene in realtà sostituita dall'attitudine a convertirla esteriormente attraverso il comportamento come *modus* estetico. Il dandy è un cerchio chiuso nella sua superficie esteriore. Non scopre l'originalità del proprio essere davanti l'altro perché non ne possiede altra diversa da quella che gli detta tale atteggiamento. Il suo dominio si basa su «qualità impalpabili, indefinibili, evanescenti».¹⁰¹ Ciò fa di lui un essere imperturbabile; il che gli conferisce un'aura da profeta, da mistico o da religioso; scrive Baudelaire nei suoi celebri scritti sull'arte: «per certi aspetti il dandismo confina con lo spiritualismo e con lo stoicismo [...] non ero affatto in errore considerando il dandismo come una sorta di religione»¹⁰². Ontani concentra su di sé l'alone di spiritualità che la predisposizione dandy gli conferisce attraverso l'inconscia creazione di un'aura che lo rende apparentemente impenetrabile. Al contempo la forma di chiusura su di sé che egli applica attraverso questa sua barriera dorata e infrangibile, si riversa in un'altra caratterizzata dai modi evanescenti e vacui: «Il dandismo è sempre espresso da ciò che è estremamente caduco. Neppure il vestito, ma la piega dei pantaloni; neppure la cravatta, ma il nodo di essa; il terreno

98 G. Lukács, *Cultura estetica*, trad. it. Newton Compton, a cura di M. D'Alessandro e E. Garroni, Roma 1977, p. 13.

99 P. D'Angelo, *Estetismo*, Il Mulino, Bologna 2004, p. 87.

100 J.-A. Barbey D'Aurevilly, *Del dandismo di George Brummel*, a cura di M. Ubaldini, trad. it. Passigli, Firenze 1993, p. 61.

101 P. D'Angelo, cit., p. 98.

102 C. Baudelaire, *Scritti sull'arte*, cit., p. 302. Anche Camus scriveva che «il dandismo è una forma degradata d'ascesi», in A. Camus, *L'uomo in rivolta*, trad. it. Bompiani, Milano 2014, p. 61.

del dandy è evanescente, la sua abilità è la *cattura dell'impressione momentanea*.¹⁰³ (corsivo ns.) Si stabilisce una *complicità complementare* tra lo scudo impenetrabile ed evanescente di Ontani e i suoi modi formali. Il valore della forma è il criterio del suo essere come di ogni vero dandy. Non la forma specialistica dell'*art pour l'art* ma quella assoluta, universale e senza un fine preciso.

Il rapporto del dandy con la forma lo accomuna in parte all'esteta. La differenza tra la concezione di aspirazione alla forma del dandy e quella dell'esteta consiste nello sviluppo di una predisposizione alla limitazione del secondo e di esagerazione del primo. Se l'esteta si differenzia dallo specialista – come abbiamo visto secondo Lukács – per la capacità-qualità di fare dell'esperienza della vita la sua unica specialità (ricordiamo che anche Baudelaire differenziava tra dandy e artista in quanto il secondo è «condannato alla tavolozza come il servo alla gleba»)¹⁰⁴, è vero nella concezione che devolve l'esteta alla dea Arte. Ciò lo limita nei comportamenti e nel suo *status* a una fedeltà completa – quasi potremmo dire un “obbligo” – ad essa senza eccezioni di tendenza o di gusto. Il dandy invece conserva stabile un ampio margine di libertà che gli concede di assolvere qualsiasi volontà senza preoccuparsi di tradire la casta alla quale appartiene. Egli sfugge a ogni incasellamento sociale e a ogni dovere dettato dal *mos*.¹⁰⁵ L'unica legge che lo governa è quella che egli stesso costruisce unicamente per sé e su di sé. Rifacendoci a Baudelaire – seppure oggi la sua è una concezione letteraria troppo carica di idealismo poetico – s'intravede una verità applicabile al caso di Ontani e appartenente per il poeta all'uomo d'arte in generale:

«Si immagini un artista che sia sempre, con il suo spirito, nello stato del convalescente. Ora, la convalescenza è come un ritorno all'infanzia. [...] il genio non è che l'infanzia ritrovata per un atto di volontà, un'infanzia fornita a questo punto, per esprimersi, di organi virili e dello spirito analitico che gli consente di ordinare l'insieme dei materiali accumulato in un processo involontario. Tutti i materiali [...] vengono armonizzati e sottoposti a quell'idealizzazione coatta che è l'effetto di una percezione infantile».¹⁰⁶

103 P. D'Angelo, cit., p. 107.

104 C. Baudelaire, cit., p. 283. Baudelaire poneva un'ulteriore differenza tra artista, dandy e “uomo di mondo”. Quest'ultima categoria è necessaria per lo scrittore alla concezione ideale di colui in grado di produrre capolavori anche se quella di dandy le si avvicina giacché «il termine dandy implica una quintessenza di carattere e una sottile intelligenza di tutto il meccanismo morale del nostro mondo; ma, per un altro verso, aspira all'insensibilità». È quest'ultima caratteristica che lo differenzia dall'“uomo di mondo” tutt'altro insensibile, anzi dedito alle passioni. Tutta la descrizione di Baudelaire si basa sull'amico e artista “G.” (Constantin Guys), op cit., pp. 282-7.

105 Il latino «*mos- moris*» indica letteralmente il costume ma possiede un'ampia gamma di significati: 1. maniera di comportarsi, modo d'agire, costume, usanza, abitudine, tradizione; 2. buoni costumi, moralità; 3. malcostume, corruzione; 4. carattere; 5. volontà, desiderio, arbitrio; 6. legge, regola, norma; Castiglioni- Mariotti, *IL*, vocabolario della lingua latina, cit.

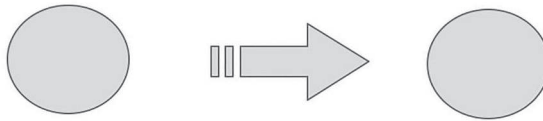
106 C. Baudelaire, cit., pp. 284, 287.

L'artista assume per Baudelaire un'ulteriore caratterizzazione, quella di fanciullo. E in effetti un profumo infantile invade l'essere artista di Ontani. Si riscontra nella giocosità dell'opera e nella frivolezza dei comportamenti e lo rende abbinabile, paradossalmente, alla natura stessa del dandy. Il dandy è, seppur nell'estrema attenzione alla propria persona, un essere non curante che maschera un'immagine di genuina apparenza. Badiamo bene: ciò non ha niente a che vedere con la ricercatezza nell'abbigliamento o con la raffinatezza maniacale della maniera, le quali ci porterebbero ad affermare il contrario; esse infatti appaiono nel dandy solo come caratteristiche *pure* alla pari – nella loro sembianza di normalità – delle più comuni. *Il dandy riversa la sua specialità nella naturalità del comune universale.* Emerge ancora una volta la sua differenza con l'esteta, rappresentiamola più chiaramente attraverso uno schema:

Il dandy

microcosmo speciale

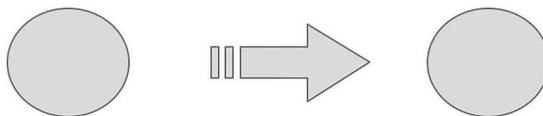
macrocosmo universale



L'esteta

macrocosmo universale

microcosmo speciale



L'esteta, contrariamente al dandy, converte alcuni principi cardine condivisi da un gruppo – l'*élite* – nei suoi criteri personali di comportamento e attitudine; il dandy fa esattamente il contrario: erge il microcosmo da lui stesso creato a regola del mondo.

Procediamo con un'ulteriore identificazione. Paolo D'Angelo nel suo *Estetismo* nota che i principi élitari di Wilde professati attraverso i suoi personaggi – primo fra tutti Dorian Gray – cozzano con la pratica effettiva

perseguita dallo scrittore¹⁰⁷. Wilde infatti si fa promotore della diffusione della bellezza¹⁰⁸ trasformando l'estetica in una pratica a dir poco democratica. Coerentemente con il pensiero di Baudelaire il quale nelle sue qualificazioni ideali di artista (*uomo di mondo e fanciullo*) aggiunge quella di *uomo delle folle*¹⁰⁹. In effetti ciò che si riscontra in Ontani è un atteggiamento di paradossale avvicinamento alle masse. Sia attraverso l'opera – pensiamo alle performance-rito in particolare ma anche ai *tableaux vivants* – che nella stessa attitudine comportamentale dell'artista, è presente un interessamento al pubblico che sembrerebbe così come in Wilde, contrastare con quella forma di isolamento tipica del dandy e dell'artista romantico. Ciò è dovuto in parte al fatto che l'esclusività di Ontani diventa logicamente per le folle un «artificio di richiamo»¹¹⁰ e che, se di isolamento si tratta, esso può quindi dirsi per l'appunto “democratico”. Anche Camus scriveva che il dandy «non può assicurarsi la propria esistenza se non ritrovandola nel volto degli altri. Gli altri sono lo specchio»¹¹¹. Sul rapporto del dandy con le masse lo scrittore è quanto mai drastico affermando che «essere solo, per il dandy, equivale a non essere niente»¹¹². Nel caso di Ontani si tratta di una forma di “democrazia estetica” che ben bilancia il rapporto tra solitudine dell'artista e relazione con “i più”.

Traiamo ora alcune conclusioni in rapporto alla convivenza di individualità e alterità nello stesso soggetto. Essa emerge infatti in più di un aspetto qui da noi finora trattato: affiora nella teoria lacaniana dell'identità e della soggettivazione secondo la quale l'Io è fin dalla sua nascita costretto tra la morsa dell'affermazione individuale e il suo riconoscimento nell'immagine dell'Altro; è presente nel cosiddetto “Io cipolla” che ci comunica le stratificazioni interne all'Io; in ultimo lo troviamo nello studio comportamentale della figura del dandy il quale trova il suo equilibrio proprio tra l'isolamento e l'inevitabile raffronto con le masse che lo alimenta. Da questi punti di riflessione si fa strada sempre con maggiore evidenza l'apertura verso l'orizzonte dell'Altro. È per questo che possiamo ritenere di avere gettato le giuste basi per procedere nella trattazione del tema dell'identità proprio per mezzo della dialettica Io-Altro di cui iniziamo a intravedere i contorni.

Un ultimo aspetto nella teoria sulla scia del binomio Ontani-identità che ingloba il tema dell'identificazione si costituisce nella *maschera* come questione identitaria e come aspetto pratico del *factum* dell'artista. La ma-

107 P. D'Angelo, cit., pp. 150-3.

108 «Il suo progetto, quando arriva in America, è quello di avvicinare un pubblico in larga parte ancora lontano dalle raffinatezze europee», op. cit., p. 152.

109 Cfr. C. Baudelaire, cit., p. 285.

110 P. D'Angelo, cit., p. 153.

111 A. Camus, cit., pp. 61-2.

112 *Ibid.*

schera trova un posto importante nella poetica di Ontani. Sia come oggetto d'arte che riserva su di sé il neologismo di *medium* artistico *ad hoc*, sia come tema astratto nel quale si riversano caratteri riguardanti l'identità ma anche il rito e la religione. La maschera è portatrice di molteplici significazioni: il travestimento, l'alterità, il rito, l'esotico, il capriccio, la festa. Se volessimo risalire all'origine della nascita della maschera ci perderemmo in tempi remoti risalenti alla preistoria. Alcune pitture rupestri risalenti al tardo Paleolitico infatti già vedono la comparsa della maschera che veniva associata a pratiche di magia omeopatica in occasioni di danze propiziatorie della caccia. Più avanti con la comparsa delle civiltà antiche essa assume una funzione apotropaica e funeraria (vedi la civiltà egizia e micenea). Nell'antica Grecia, in tutte le età, essa svolge un ruolo a dir poco centrale; perde la funzione funeraria in un primo momento, rimanendo seppur legata al culto della morte, all'ira degli dei e alla natura selvaggia; successivamente trova la sua collocazione fondamentale nel teatro. È interessante notare che nella concezione antropologica la maschera assume raramente la funzione di nascondimento dell'identità di chi la indossa, quasi sempre invece diventa l'oggetto che incarna la personificazione dell'antenato o la possessione del Dio. La maschera nasce quindi con l'uomo e la sua presenza è costante nel susseguirsi delle varie epoche. Essa detiene pari importanza nella cultura occidentale quanto in quella orientale da cui Ontani trae nutrimento. Nell'artista la maschera si carica di tutte le valenze a essa attribuibili ma soprattutto diventa metafora stessa dell'Io e dell'atto della creazione artistica. L'esemplificazione di tutte le significazioni della maschera in Ontani le troviamo in *AlnusThaiAurea*. L'opera (1999-2002), una scultura-istallazione, è un «albero metafisico della famiglia Ontani che produce frutti e fiori a forma di maschere»¹¹³ basate sulla figurazione thailandese del *Khon*, maschera tradizionale di origine sacra. Può considerarsi il paradigma del processo di creazione artistica ad opera di Ontani che nei panni di un dio plasma i suoi figli, le sue opere (le maschere). Allo stesso tempo incarna l'elaborazione del mito thailandese basato su mitemi che Ontani rielabora. L'artista stesso diventa il creatore di un mito nuovo tutto orientato su di sé e sulla sua arte. *AlnusThaiAurea* è composta di sei maschere (*AlnusThai*, *CommUOVOAltrove*, *BugiaEtà*, *SanSebastianoSiam*, *LedaSwanSiam*, *NeronErosNero*, *NoeFerociMente*), ognuna delle quali racconta una storia del mito rivisto da Ontani con l'aggiunta di personaggi della Storia e di aneddoti a essi legati. Nella descrizione dell'oggetto artistico da notare è la diretta proporzionalità tra la scultura e il suo autore, essa infatti, «un terribile serpentone mitico di color marrone dorato le cui spire

113 K. Rittipairoj, *AlnusThaiAurea: la dialettica dell'elaborazione del mito e della creazione di maschere in Ontani* in AA.VV., *Ontani OntanElegia*, a cura di A. Galasso, cit., p. 76.

formano un albero»¹¹⁴ è costruita tale che la sua altezza sia il doppio di quella di Ontani (tre metri e sessanta centimetri). Anche “le mani” presenti nel complesso scultoreo sono riprese a calco dalle mani di Ontani e hanno la loro stessa forma e dimensione; «all'estremità di ciascuna mano vi è una maschera delle stesse dimensioni della testa di Ontani con il volto modellato sul suo stesso volto»¹¹⁵. Il serpentone ha un testa che rappresenta la foglia d'ontano (l'*alnus*) in cui nel mezzo vi è un grande occhio con dentro una luce rossa. La base invece è un fiore di loto con due livelli di petali color cremisi sui quali c'è una forma a labirinto simbolo dell'infinito. In tutta la simbologia dell'opera si riscontra una forte analogia con il mito della Trimurti che la rende a tutti gli effetti una «nuova creazione»¹¹⁶. L'operazione di Ontani consiste nell'eguagliarsi a dio creatore e a spostare l'Arte al livello della realtà terrena. L'albero ontaniano che dà vita a sei maschere diverse è metafora del molteplice che nasce dalla radice unica dell'Uno. La molteplicità che plasma è sinonimo al contempo di varietà, causa della dettagliata differenziazione di ogni maschera dall'altra. L'artista fa nascere un “albero della vita” i cui frutti sono identificazioni. È questa la ragione che vede una matrice comune con il *tableau vivant* che allo stesso modo si caratterizza per la stratificazione di molteplici io appartenenti all'artista e implica così l'aspetto sacrale e teatrale del rito. Infatti l'avvicinamento di questo genere a quello ispirato alla maschera *Khon* rafforza soprattutto il carattere di sacralità che contraddistingue i *tableaux vivants*, tanto da condurci ad affermare senza esitazione che «in ultima analisi [...] i *tableaux vivants* sono sacri». ¹¹⁷ Così come le identificazioni si susseguono senza mai una fine nei *tableaux vivants*, così le sei identità-maschere nella scultura rappresentano soltanto alcuni dei frutti che l'albero della creazione ontaniana produce. Affiora il carattere antropomorfo dell'essere ontaniano, un essere in continuo cambiamento nell'unica pelle dell'artista: «il fatto che le sei maschere autoritratto incarnino varie identità e siano piene di significati metaforici, simbolici e surrealistici ci fa concludere che la metamorfosi e l'antropomorfismo sono il fulcro delle maschere di Ontani». ¹¹⁸

In conclusione, Ontani è un essere privo di identità. O meglio, essa si costituisce di stratificazioni identitarie molteplici che non raggiungono mai una definizione determinata e finita; solo concepite nell'insieme danno vita a un'identificazione dell'Io che le possiede. Tuttavia neanche questa raggiunge mai uno stato definito ma fluttua costantemente in un liquido dalla natura vacua ed evanescente che sfugge a ogni tentativo di plasma-

114 Op.cit., p.77.

115 *Ibid.*

116 Op. cit., p. 78.

117 Op. cit., p. 81.

118 Op. cit., p. 83.

zione. Il valore di Ontani sta nell'unicità di perdersi in caratterizzazioni infinite che non sintetizzano in profondità nessuna natura specifica ma nella loro totalità evidenziano quella capacità unica del soggetto-artista di «vedere il mondo, esserne al centro e restargli nascosto».¹¹⁹

119 C. Baudelaire, cit., p. 285.

DIALETTICA IO-ALTRO

L'Io attraverso l'Altro

«L'identità del vivente attraverso la sua storia non ha nulla di misterioso: il vivente è per essenza il Medesimo, il Medesimo che determina ogni Altro, senza che l'Altro determini mai il Medesimo.»

Emmanuel Lévinas

Il capitolo precedente ha preparato un terreno fertile per sviluppare un tema che deriva direttamente da quelli sull'identità e sull'identificazione. La stratificazione dell'Io del soggetto e l'originaria mancanza di un nucleo identitario solido sono la causa, il sintomo più evidente, della naturale co-appartenenza dell'Io all'Altro fin dalla sua nascita. Non a caso il lattante che scopre la sua immagine riflessa nello specchio per la prima volta avverte la presenza di un *altro* che non gli consente il riconoscimento automatico con il proprio Io. L'identificazione ha inizio con la comparsa dell'Altro. Inizialmente esso è una presenza estraniante e ostile per l'individuo; in un secondo momento si rivela una sua parte costituente, immancabile. Dunque se la comparsa dell'Altro è indice di identificazione, l'Io è solo una metà della matrice che lo costituisce. Questo capitolo è orientato su due capisaldi teorici: l'Altro è l'altra faccia dell'Io e l'Io fa esperienza di sé attraverso l'Altro.

Già in parte sono stati chiariti i caratteri e le modalità di questa convivenza apparentemente difficoltosa; ma specialmente nel caso di Ontani è necessario porsi la seguente domanda: come l'apertura verso l'Altro si concilia con la preponderanza dell'Io? Identificheremo qui gli elementi che collocano l'Altro prima nel suo ambito specifico, poi nella relazione con l'Io. Occorre però iniziare con un'evidenza, cioè la discordanza apparente tra Io e Altro nel soggetto protagonista di questo studio. Dobbiamo cioè riflettere sulla duplicità di singolarità e alterità in Ontani, la quale sembrerebbe in prima istanza inconciliabile con la natura stessa del personaggio. Ciò equivarrebbe a chiedersi con le parole di Lévinas: «come si realizza [...] la simultaneità della posizione nella totalità e della riserva nei suoi confronti o separazione?»¹²⁰; come può l'Io porsi a metà tra la sua singolarità e la totalità di cui irrevocabilmente fa parte? Questa domanda può considerarsi molto simile a quella che precedentemente ci ponevamo in termini di sog-

120 E.Lévinas, *L'io e la totalità*, in *Il pensiero dell'altro*, a cura di F. Riva, Edizioni Lavoro, Roma 2008, p. 42.

gettivazione: come può l'individuo salvaguardare la sua soggettiva singolarità se esso è – o quanto meno sembra essere – fin dalla nascita esposto all'influenza dell'Altro? Il parallelismo tra le due domande ha ragione di esistere in virtù del fatto che si tratta in ambedue i casi del rapporto del singolo, il soggetto *unico*, con i molti, con la molteplicità, con l'Altro. In Ontani scorgiamo entrambe le possibilità per una serie di ragioni: 1. L'artista fa della sua opera un mezzo di esperienza dell'io tramite un rapporto con l'Altro dovuto alle circostanze tecniche della produzione demandata ad altri (ci riferiamo ad alcune tipologie di opere, le maschere in particolar modo); 2. La tipologia di performance coniata dall'artista che attraverso il carattere di ritualità dà vita a una forma di "empatia comunitaria" con il pubblico; 3. Ontani stesso è, attraverso la sua opera, il tramite vivente della dimostrazione della duplicità della natura di ogni soggetto; 4. Nell'artista il rapporto tra Io e totalità si pone sotto forma di molteplici identificazioni, non ultima quella del dandy e dell'artista baudelaireano che – ricordiamo – definiva l'uomo delle arti "uomo delle folle". Tutte queste motivazioni elencate sono caratterizzate da un legame congenito tra Io e Altro che si esemplifica ad esempio anche nelle performances, avvalorando in questo modo l'equilibrio in Ontani tra l'uno e il tutto, elemento che si riscontra fenomenologicamente. In tal modo, come afferma Lévinas

«*a posteriori* del fatto rinvia all'*a priori* di un pensiero. Esso deve consistere per l'individuo pensante nel porsi, per un verso, nella totalità in modo tale da farne parte – da definirsi, da situarsi in rapporto alle altre parti –, da ricavare la sua identità da ciò che lo distingue dalle altre parti con le quali ha a che fare; però nello stesso tempo consiste nel rimanere al di fuori – *nel non coincidere con il suo concetto* (corsivo ns.) –, nel ricavare la propria identità non dal suo posto nel tutto [...] ma da *sé* –, nell'essere io. L'individualità dell'io si distingue da ogni individualità data per il fatto che la sua identità non è determinata da ciò che la distingue dalle altre, ma dal suo riferirsi a sé.»¹²¹

S'intravede l'importanza del ruolo della volontà nella singolarità dell'Io. Esso detiene una parte fondamentale nel processo di costruzione dell'Io, che avviene comunque in termini di soggettivazione, sotto forma inconscia. Secondo Lévinas è la funzione del pensiero a modulare il rapporto dell'Io con la totalità e che fa sì che essa sia non un flusso dentro il quale l'individuo si trova immerso, ma un *altro* di cui riconoscerne il volto. C'è allo stesso tempo un rapporto di "separazione" e di "partecipazione" tra le due parti.

In prima istanza, in Ontani non sembra esserci alcun rapporto tra soggettività e alterità. Non sembra esserci alcuna tensione verso l'Altro. Nel rap-

121 Op.cit., p.43.

porto di ciascun individuo con la totalità, l'Io rimane sempre un baluardo nell'essere del soggetto, «esiste in rapporto ad una totalità, ma rimane qui, separato dalla totalità, io». ¹²² Ciò che dimostreremo non sarà quindi tanto la natura *altra* dell'Io ormai data per fondata in ogni soggetto, quanto l'alterità insita nell'opera di Ontani come esempio di scambio tra Io, Altro e *totalità*. Nella sua opera il culto della personalità soggettiva emerge nel *tableau vivant*, nella scultura, nella maschera, nell'acquerello, che sono sempre contraddistinti dalla presenza-marchio del suo volto o di elementi riconducibili a esso. Ma laddove l'alterità potrebbe rendere impossibile la convivenza con l'Io, essa è al contrario «costitutiva dell'ipseità stessa [...] l'ipseità del se stesso implica l'alterità ad un grado così intimo che l'una non si lascia pensare senza l'altra [...] l'una passa piuttosto nell'altra». ¹²³ In gioco è la natura dei termini "ipseità" e "alterità". Nell'analisi critica di Ricœur lo sguardo verso l'alterità si caratterizzerebbe per il fatto di essere quanto più descrittivo possibile: cosa vedo dell'Altro in me di cui io sensibilmente possa rendermi conto? Dove vedo l'Altro? Esso invece dovrebbe riguardare maggiormente una funzione pratica della coscienza: «l'*apparire* dell'altro deve essere fondato in una *posizione d'essere* che eccede ogni metodo descrittivo e che riguarda piuttosto una funzione pratica della coscienza, un postulato della libertà». ¹²⁴ L'intento di Ricœur è discostarsi da certa fenomenologia che vede l'Altro come semplice risultato di un apparire che si dà sotto forma di pura descrizione alla stessa maniera delle cose appartenenti al mondo sensibile. Ciò comporta un cambiamento della concezione basilare dell'Altro, in cui la sua funzione diviene un elemento strutturale, una *posizione d'essere* sia nella predisposizione del soggetto nei suoi confronti sia nella natura stessa di quest'ultimo. Si contraddistingue così una definizione di "apparenza" che necessita una considerazione diversa da quella appartenente al senso comune. Dunque per Ricœur bisogna stabilire, prima di definire cosa sia l'Altro, una differenza fondamentale tra la modalità definita dall'apparire della cosa e quella invece propria della persona. È per questo che la fenomenologia dell'Altro di Husserl può considerarsi per Ricœur "deludente". ¹²⁵ Essa infatti considera l'apparire dell'essere umano esclusivamente come un'«apparenza ontica», mettendo in ombra così la presenza originaria dell'Altro, impossibile da liquidare con la semplice apparenza delle cose. «Fa parte dell'apparire» scrive Ricœur, «della persona darsi non soltanto come la presenza di un essere, dunque come un'apparenza ontica, ma anche come l'apparire di un altro

122 *Ibid.*

123 P. Ricœur, *Sé come un altro*, trad. it. JacaBook, Milano 2015, p. 78.

124 P. Ricœur, *Simpatia e rispetto. Fenomenologia ed etica della seconda persona* in AA.VV. *Il pensiero dell'altro*, cit., p. 13.

125 Op. cit., p. 14.

soggetto, l'apparire del mio simile». ¹²⁶ Nell'apparenza, dunque, sottolinea Ricœur, si trova già la natura dell'Altro. Certo è che l'apparire è dato – quasi nell'ovvietà – come un modo proprio della *presenza*. È «la presenza [...] propria delle persone e sono queste ultime che conferiscono la presenza alle cose stesse». ¹²⁷ L'intento di Ricœur è puramente filosofico: porre in questione la fenomenologia inaugurata da Husserl. È interessante per noi capire che la problematica dell'Altro in rapporto alla singolarità dell'Io non può evitare il concetto di *presentificazione*. Secondo il diverso criterio fenomenologico di approccio, due tipologie di 'altro' si delineano; una segue la «tendenza descrittiva» ¹²⁸, l'altra quella «metafisica» ¹²⁹. Secondo la prima, l'Altro viene letto come qualcosa di proprio al soggetto, che gli appartiene nella sua essenza costruttiva; secondo la tipologia metafisica invece esso è letto come «un diverso da me», un «altro io» vivente in un mondo a lui solamente riservato. Nella lettura della visione husserliana dell'Altro, Ricœur vuole sottolineare non tanto la diversità della presa di posizione del filosofo quanto «l'idea di una presa analogante dell'altro». ¹³⁰ Ora la grande scoperta di Husserl sta proprio qui: la natura enigmatica dell'esistenza dell'Altro consiste nella sua duplicità tesa tra due poli opposti, l'«altro» e il «simile». L'Altro è tale perché è diverso da me ma al contempo mi è simile. Dunque il tentativo del filosofo di soddisfare ambedue le tendenze, sia quella metafisica che quella descrittiva, altro non è che l'affermarsi stesso dell'essenza vera dell'Altro. Per cui:

«Infatti, in un senso radicale non esiste che un'unica realtà primordiale, l'io, eppure si oltrepassa essa stessa in un "altro", attraverso una specie di moltiplicazione per similitudine che Husserl chiama "appaianamento" (*Paarung*). Il corpo dell'altro è là e "appresenta" il vissuto dell'altro che non è là, col rischio di confondersi con il mio; così l'altro non è un momento della mia vita, benché lo svolgimento della sua vita sia indicato dal suo corpo la cui "presentazione" si produce nella mia sfera propria di appartenenza». ¹³¹

Tuttavia ciò implica una difficoltà dovuta alla considerazione "per analogia" del mio corpo a quello dell'Altro. C'è un'impossibilità di equiparare in modo analogico – secondo la concezione classica – le due entità, ¹³² (cosa che lo stesso Husserl riconosce) ma essa si risolve nel fatto che la concordanza del mio "io" con l'«altro» investe soltanto la sfera psichica – e non fisica – tramite la percezione di una presenza che avviene grazie a «l'indicazione indiretta di

126 *Ibid.*

127 Op. cit., p. 15.

128 Op. cit., pp. 16-7.

129 *Ibid.*

130 Op. cit., p. 17.

131 *Ibid.*

132 «Niente del senso trasferito - vale a dire il carattere specifico di corpo vivente - può essere realizzato in originale nella mia sfera primordiale», P. Ricœur, *Simpatia e rispetto. Fenomenologia ed etica della seconda persona*, cit., p. 17.

un vissuto estraneo attraverso la coerenza del comportamento».¹³³ Quest'ultimo termine apre un orizzonte vasto di possibilità interpretative tra le quali emerge l'influenza indiretta dell'Altro nella sfera del comportamento. Non è tanto la presenza fisica, quanto il *farsi presente* stesso come modalità d'influenza dell'Altro in me per mezzo del suo comportamento. Di attitudine comportamentale del soggetto abbiamo parlato ampiamente nel capitolo precedente soprattutto rifacendoci alla sfera di influenza che essa ha nella considerazione della figura complessiva di Luigi Ontani. Che tale influenza pervada indirettamente l'Altro lo si può dimostrare attraverso alcuni esempi nell'opera che cambiano a seconda del rapporto più o meno manifesto con il pubblico. Poiché se la presenza dell'Altro è alla base di ogni Io, è oltremodo vero che essa non ha nulla a che vedere con quell'apparire fenomenologico tipico delle cose (che Ricœur stesso svilupperà in un'altra direzione).¹³⁴

Abbiamo constatato che per Lacan l'Altro viene prima del soggetto nella sua formazione. Il suo ruolo fondamentale secondo il punto di vista esclusivo della psicoanalisi lacaniana si deve, oltre alla funzione che esso assume nel processo di identificazione del soggetto, anche al posto che conseguentemente esso trova nella dinamica del desiderio. Pur non essendo una tematica che ci interessa a causa della specificità psicoanalitica, la dialettica Io-Altro necessita di quest'ulteriore specificazione per dirsi completa. Nella dipendenza del soggetto nei confronti dell'Altro si potrebbe dire che c'è un "inversione di movimento" che sostituisce la priorità del soggetto con quella dell'Altro: «in primo piano non è più il movimento trascendente del soggetto verso l'Altro, ma quello determinante dell'Altro verso il soggetto».¹³⁵ Su questa fondamentale inversione si fonda anche la differenza che corre tra la visione lacaniana e quella hegeliana rispetto a cui Lacan si pone in un'ottica "evolutiva". C'è uno spostamento effettivo di dinamiche poiché si tratta del «desiderio come moto dell'Altro verso il soggetto e non come moto del soggetto verso l'Altro».¹³⁶ Mentre per Hegel c'è il soggetto che desidera essere riconosciuto come desiderato dall'Altro, per Lacan c'è l'esistenza dell'Altro come luogo significante. La dialettica tra le parti non è scaturita dal soggetto che si vede "guardato" dall'Altro e in questo sguardo si rispecchia, ma dall'Altro come parte attiva dove nascono le significazioni, che è "già lì"¹³⁷ a costituire il soggetto. L'Altro si pone in una posizione di avanzamento rispetto all'Io; una condizione di priorità originaria determina la sua natura.

133 Op. cit., p. 18.

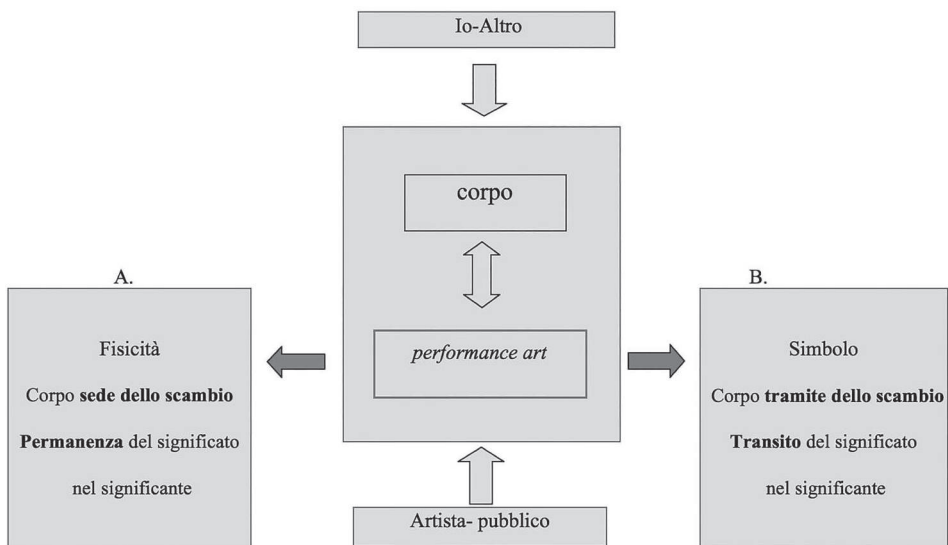
134 Ci riferiamo allo sviluppo che il filosofo fa delle considerazioni husserliane nell'ottica del sentimento e della simpatia: «il "valore ontico" che è legato all' "appresentazione" dell'altro nella "presentazione" del suo corpo non ha una natura irriducibile al "valore ontico" che è legato alle unità di senso presunte che chiamiamo "cose" e che sono confermate riempiendosi intuitivamente con il flusso dei profili?», op. cit., p. 19.

135 M. Recalcati, cit., p. 342.

136 *Ibid.*

137 M. Recalcati, cit., p. 343.

Nel rapporto con l'Altro il corpo funge da intermediario simbolico. Ciò diventa quanto mai visibile nella pratica della performance rispetto alla quale però, così come negli altri linguaggi da lui scelti, Ontani si pone in uno stato di particolarità. In Ontani la performance non è atto di esibizione individuale e ostentazione del proprio fare narcisistico, ma ricerca dell'equilibrio tra due poli opposti: quello teso verso l'individualità dell'Io e la sua celebrazione, quello dell'apertura verso l'Altro. La performance si allontana dalla fisicità dichiarata della *body art*, la quale di volta in volta fa del corpo dell'artista il luogo di passaggio di significazioni traslate più o meno evidenti, per divenire il tramite di uno scambio quasi comunitario. Così facendo, tuttavia, non solo rimane aperto l'orizzonte verso l'Altro, ma la pratica artistica stessa diventa una modalità di esperienza dell'Io il cui corpo è reso parte di una comunità. Possiamo dire che esistono fondamentalmente due tipologie di *performance art*: una che basa la mediazione con il pubblico sull'operatività del corpo dell'artista, fulcro delle significazioni imperniate su una centralità fisica, e la cui capostipite è Marina Abramović; un'altra basata su uno scambio simbolico con il pubblico tipico di una tradizione comunitaria, incentrata anch'essa sul corpo dell'artista, ma in modo differente e il cui capostipite è Joseph Beuys. In entrambe è presente il rapporto tra il singolo – il corpo dell'artista ma anche il suo io – e la molteplicità – il pubblico, l'Altro –. Tuttavia a differenza della prima tipologia che prevede un protagonismo fisico e assoluto dell'artista, la seconda si fonda sul binomio io-comunità, e il corpo diviene unicamente il *tramite* e non la *sede* dello scambio. Ciò non toglie che entrambe si fondano sul principio di reciprocità tra *uno* e *altro* tra i quali vige un rapporto di stretta interdipendenza. Schematizzando:



Lo schema pone in posizione centrale il corpo come elemento primario nella performance che si articola nelle due tipologie sopra descritte. Entrambe si fondano sul rapporto tra l'*artista* e il *pubblico*, rapporto che trova il suo equivalente nella dialettica Io-Altro. La performance di tipo A basa il suo valore sull'importanza della fisicità del corpo dell'artista, il quale diventa una presenza sensibile capace di traslare i significati per suo tramite. In questo caso il senso ultimo dell'atto artistico è quasi sempre conservato nel corpo che si dà sensibilmente allo sguardo dello spettatore in un tempo *x* e in un luogo *y*. Così l'attitudine sensibile del performer accresce la contestualizzazione dell'atto artistico nella realtà effimera dei sensi. La tipologia B basa ugualmente il suo valore sul corpo ma allo stesso tempo si distacca dalla contingenza sensibile per ergersi fin da subito sul piano della lettura simbolica. Si potrebbe obiettare infatti che anche nella performance di tipo A l'atto artistico subisce una simbolizzazione, tuttavia essa non avviene simultaneamente ma è uno stadio successivo al momento puntuale della performance. Invece nella tipologia B la simbolizzazione avviene istantaneamente e contemporaneamente allo svolgersi dell'atto artistico. Il corpo è prima di tutto simbolo ed è proprio in quanto simbolo che assolve la sua funzione di tramite del significato, il quale transita in esso ma non vi si stabilisce una volta per tutte. Proprio perché è già da subito simbolo, esso può farsi carico della funzione comunitaria dello scambio, risalente già alle società primitive nelle quali

«il corpo è il centro di quell'irradiazione simbolica, per cui il mondo naturale e sociale si modella sulle possibilità del corpo [...] Mai quindi il corpo nella sua isolata singolarità, ma sempre un corpo comunitario, per non dire cosmico, dove avviene la circolazione dei simboli e dove ogni singolo corpo trova, proprio in questa circolazione, non tanto la sua identità, quanto il suo luogo.»¹³⁸

È nella seconda tipologia che collochiamo la *performance-rito* di Ontani. Attraverso la forma cerimoniale che l'artista dona alla creazione artistica, l'atto performativo diventa un evento il cui simbolo viene consumato da una comunità di adepti e non all'arte che vi partecipano volontariamente o involontariamente.¹³⁹ L'asse di appartenenza dell'opera si sposta, per estendersi dal singolo – l'Io, l'artista – al pubblico – la comunità, l'Altro –. Allo stesso tempo essa diventa occasione per l'io dell'individuo per fare esperienza del proprio sé attraverso il contatto con la collettività che filtra il carico di significazioni-simbolo dell'opera generati dalla mente creatrice dell'artista, e ne attua una ri-conferma. L'esperienza singola e quella

138 U. Galimberti, *Il corpo*, Feltrinelli, Milano 2013, p. 33.

139 Specificheremo attraverso alcuni esempi più avanti a cosa ci riferiamo con "involontariamente": tra le performance-rito di Ontani se ne individuano alcune in cui il pubblico è "itinerante" e "casuale" così come il carattere dell'opera stessa.

collettiva si fondono nel rito artistico che sfiora la sacralità tipica di una celebrazione religiosa. Cosicché «non esiste [...] un'esperienza "interna" e una "esterna", la prima relativa all'Io, la seconda al mondo, perché ogni esperienza è il riflettersi del mondo nell'Io e il modificarsi dell'Io per effetto del suo rapporto col mondo». ¹⁴⁰ L'esperienza del sé dell'artista da parte del medesimo è resa possibile perché «il corpo proprio si rivela essere il mediatore fra l'intimità dell'io e l'esteriorità del mondo». ¹⁴¹ Infatti il mediatore di quest'esperienza co-partecipativa di io e altro, artista e pubblico, è in entrambi i casi della performance il corpo.

Il corpo dell'artista costituisce il centro irradiante del senso comunitario del *rito* artistico.

La performance di Ontani si posiziona a pieno all'interno di questa tipologia. Elenchiamone tre esempi. Il primo caso lo troviamo in *GaneshaMusa*, ¹⁴² performance-mostra presso l'Acquario Romano a cavallo tra il 2000 e il 2001. Tutta l'opera ruota intorno al carattere di ritualità con cui l'artista plasma l'atto artistico: alcuni giovani di diverse etnie ruotano in una danza propiziatoria alla "dea Arte" intorno ad Ontani rannicchiato, quasi semi-nascosto sotto la proboscide del grande elefante in ceramica – *GaneshaMusa* appunto, un ibrido scultoreo antropomorfo – recitando *a loop* la frase "viva l'arte" nelle diverse lingue e portando sul viso le maschere dell'artista. Il tutto viene filmato ed esposto permanentemente alla mostra sotto forma di documento audiovisivo. Attraverso la danza dei giovani il corpo dell'artista al centro – ma anche la mente – diventa il mezzo di trasmissione del significato alla comunità del luogo. A maggior ragione in virtù del fatto che la multiculturalità è la caratteristica che identifica il luogo dove ha sede l'atto artistico, il quartiere Esquilino di Roma. L'elevazione dell'arte a modalità di comunicazione prediletta tra la comunità e i corpi che ne fanno parte, costituisce lo spirito dell'opera e il senso ultimo dello scambio. Coinvolgendo attivamente una piccola parte dei giovani della comunità del luogo, si ha la commistione della mente del singolo con il *gruppo*. Il corpo – anche se non partecipa in nessuna azione nell'accezione pragmatica del termine che la lega a un produrre specifico – si avvale della stessa potenza tipica del fare che coinvolge il pubblico che ne prende parte: «lungi dall'essere un oggetto in sé, è pro-tensione verso il mondo» ¹⁴³ e intesse relazioni che «fanno del corpo l'origine di tutte le trascendenze [...] da questa origine [...] esprime un *logos* più profondo di tutti i rapporti logico-oggettivi che un *cogito* astratto può dispiegare». ¹⁴⁴

¹⁴⁰ Op.cit., p. 119.

¹⁴¹ P. Ricoeur, *Sé come un altro*, cit., p. 437.

¹⁴² Per una descrizione completa cfr. capitolo primo.

¹⁴³ U. Galimberti, cit., p. 120.

¹⁴⁴ *Ibid.*

Secondo esempio di performance-rito è una delle edizioni della *Map Marathone* (2010) alla *Serpentine Gallery* di Londra, iniziativa ideata e curata da Hans Ulrich Obrist. Anche in questo caso assistiamo alla messa in atto di una vera e propria forma di ritualità: alcuni giovani sfilano lungo un percorso guidato da Ontani in testa, che va dalla galleria alla Royal Geographical Society. La camminata prevede la partenza dalla *Serpentine Gallery*, il passaggio lungo Hyde Park, per poi tornare indietro al punto di inizio dove su una tavolozza realizzata in petali di fiori la performance aveva avuto il suo *incipit* e dove ognuno aveva preso il proprio posto di “colore” nell’unico, grande e colorato *tableau vivant AuroboruSerpentine*. A proposito Ontani dichiara in un’intervista:

«Nel caso della Serpentine era evidente che esisteva un pubblico anche estemporaneo perché io attraversavo il parco...Non è che ci fossero dei punti specifici, delle gradinate...Io mi recavo dalla Serpentine alla Royal Geographical Society. Dopo aver fatto il *tableau vivant* sulla tavolozza di petali di fiori ritornavo alla Serpentine [...] Quindi il pubblico c’era e c’era ancora di più che essere dentro a un museo.»¹⁴⁵

Ancora una volta i giovani sono di etnie diverse, indossano costumi baroccheggianti e sontuosi e – elemento più importante – hanno di nuovo il volto coperto da una maschera fatta dall’artista. Ritroviamo gli elementi consueti della performance-rito “ontaniana”: il coinvolgimento della comunità (il pubblico che assiste alla performance così come l’opera stessa è itinerante, varia a seconda dello spostamento del gruppo guidato da Ontani); il significato dell’operazione artistica traslato mediante il corpo; la valenza simbolica dell’azione performativa (che in questo caso può dirsi a tutti gli effetti tale anche nell’accezione più pragmatica).

Il simbolo generato è in entrambi gli esempi la celebrazione dell’arte nella sua funzione di mediatrice tra un singolo, un Io, l’artista, e la collettività, l’Altro, il pubblico. Ultimo caso da prendere in considerazione è *mar’ DEI guttAvi* di cui riportiamo parte del comunicato stampa dell’evento:

«Lunedì 26 ottobre 2009, alle ore 18.00 via Margutta si trasformerà in un’opera d’arte con “*mar’ DEI guttAvi*. Luigi Ontani - *Tableau vivant*”: un omaggio che Luigi Ontani ha voluto dedicare a via Margutta, rievocando i *tableaux vivants* dei Carnevali romani di fine Ottocento in cui, in un grottesco ed eterogeneo danzare e sfilare, gli artisti animavano i saloni del Circolo Artistico Internazionale la notte del martedì grasso. Quattordici grandi maschere di cartapesta ispirate ad altrettanti artisti famosi che nel tempo hanno vissuto e lavorato a via Margutta, sfileranno in corteo a suon di musica per fermarsi su un

¹⁴⁵ Intervista rilasciata a chi scrive nel maggio 2015.

tappeto di fiori nel cortile al numero civico 54, edificio che ospitava il vivace Circolo Artistico Internazionale. Su un tappeto di petali di fiori i quattordici personaggi rievocano il gesto della pittura e a seguire Luigi Ontani posizionerà le maschere nella Galleria di Valentina Moncada [...]. Contemporaneamente, in tutte le vetrine dei negozi e gallerie di via Margutta sarà esposta un'importante selezione di foto storiche di artisti in maschera durante i Carnevali romani, prestito del Museo di Roma Palazzo Braschi.»¹⁴⁶

In ognuna delle performance-rito di Ontani, dunque, l'Io crea il suo collegamento con l'Altro anche mediante il corpo come *presenza*. Ciò implica che l'azione performativa sia veicolata anche solo semplicemente dalla presenza fisica dell'artista sul luogo adibito alla performance, cosicché quell'io munito di un corpo, sia in grado di generare influssi in grado di far nascere a loro volta relazioni con il pubblico.¹⁴⁷ Assistiamo all'abbandono del rigido Io-penso in favore di una sola presenza corporea attraverso la quale possiamo scorgere l'Altro:

«L'Io-penso deve scoprirmi nel mio spessore corporeo, senza di cui non posso apparire all'altro e l'altro non può apparire a me. Senza questo spessore non saremmo l'uno con l'altro e l'uno per l'altro, ma l'uno e l'altro saranno per l'Io, dove nessuno vede l'altro perché manca quello sguardo che mi espone uomo tra gli uomini.»¹⁴⁸

Nonostante gli esempi citati siano solamente tre, nell'attività dell'artista sono molteplici e costanti le collaborazioni di questo genere, soprattutto nel rapporto con l'Oriente. Ad esempio numerosi sono i coinvolgimenti delle comunità indigene balinesi.

Nella considerazione della dialettica Io-Altro in Ontani, un ulteriore aspetto fondamentale è la creazione del manufatto artistico ad opera di terzi. Processo che non ha nulla a che vedere con la prassi usuale della realizzazione dell'opera tipica dell'era della post-modernità (e non solo), in cui la delega della manifattura è d'obbligo. Nel caso di Ontani la collaborazione con l'altro è di due tipi: una prima tipologia prevede l'intervento di una manifattura italiana, coerente quindi con le radici culturali dell'artista; il secondo tipo prevede il contributo di maestri artigiani orientali specializzati nella realizzazione di maschere (balinesi soprattutto) e di foto acquerellate (anche se in questo caso si tratta più di un recupero che dell'esecuzione

146 http://www.museomacro.org/servizi/news/mar_dei_guttavi_luigi_ontani_tableau_vivant

147 Ricordiamo che nel processo della soggettivazione l'individuo vive da subito una separazione tra il corpo e il suo "io" poiché egli non riconosce come appartenente a sé l'immagine riflessa nello specchio. Nella performance-rito in cui il corpo vale prima di tutto come fisicità e non come identità corrispondente a un Io, dunque, non è da subito fondamentale che esso sia riconducibile alla soggettività dell'artista. Esso è dapprima una *presenza* capace di generare quel campo energetico che veicola e tesse relazioni con la comunità.

148 U. Galimberti, cit., p. 120.

dell'opera da parte di terzi, in quanto Ontani stesso acquerella le foto nella fase posteriore alla stampa fin dagli anni Settanta). È specialmente nel secondo caso che l'apertura all'universo dell'Altro si evidenzia. Nella poetica di Ontani la contaminazione delle culture per mezzo della collaborazione manuale di un *altro diverso* è un elemento di estrema rilevanza nell'analisi dell'opera.

Il legame indissolubile tra Io e Altro si manifesta ulteriormente oltre che nel *factum* artistico stesso ideato dall'artista e dunque nel risultato, anche nella fase costruttiva di realizzazione dell'opera d'arte. Ontani sceglie di demandare a maestri artigiani del vetro, della ceramica e delle maschere la creazione di questi generi di opere. La resa delle maschere in particolar modo prevede che tra lo stadio di ideazione dell'opera (il disegno-progetto) e il livello successivo di plasmazione dei materiali, ci sia una fase centrale di fondamentale importanza. *L'idea unica* (appartenente a un singolo e in questo caso a un occidentale) passa attraverso l'idea di un terzo, l'altro orientale, e si traduce nella nascita di un oggetto simbolo dell'unione di due diversità totali. L'atto di "fusione" dell'opera avviene nella sintesi di un postulato soggettivo – l'idea nella mente dell'artista – con l'universo di differenza al quale l'Altro appartiene. Il processo innescatosi fonde il pensiero generatore e la praticità del fare, l'io e l'altro, nell'*unicum* del risultato artistico. L'Arte assolvendo questa funzione mediatrice si auto celebra come il più supremo legame tra le parti.

DECORAZIONE CONTEMPORANEA

Una rivalutazione dell'ornamento nell'arte presente

*«La decorazione è concepita per il volto,
ma il volto medesimo esiste solo grazie ad essa.»*

Claude Lévi-Strauss

La decorazione è elemento raro nell'arte contemporanea, è una presenza inusuale nell'opera che oggi meno che mai vuole essere "decorativa". Il contesto artistico influenzato ancora dalla tradizione moderna rifiuta l'elemento ornamentale come caratteristica primaria all'interno dell'opera, rendendo il suo ruolo complice di una forma di rifiuto per la decorazione. "Fare" un'opera d'arte decorativa oggi equivale a un'assunzione di colpevolezza. Nei casi in cui l'ornamento non si limita neanche alla rarità, esso scompare totalmente, vittima di una vera e propria *damnatio memoriae*. I motivi di una scomparsa così radicale si rintracciano sia nelle cause storiche (lo sviluppo di determinate tendenze artistiche che per indole hanno rifiutato la figuratività e la decorazione, fattori memori di un passato "classico" dell'arte) sia nel loro corollario, che sostiene la credenza per cui alla mancanza di pomposità dovuta alla presenza decorativa, corrisponda proporzionalmente un aumento intensivo della carica astratta dell'opera e della sua potenzialità comunicativa, esperibile solo *in absentia*. Da ciò deriva allora che l'opera tanto più appare minimale e concettuale, tanto più appare significativa. L'elemento figurativo-iconografico sarebbe eccessivamente narrativo, celerebbe infatti sempre una funzione didascalico-esplicativa, e dunque niente al di fuori della materia dell'opera si rintraccerebbe. S'intravede una sorta di funzionalità nel ragionamento. Generalizzando arriveremmo a credere che laddove l'opera esaurisce il suo contenuto esteriormente,¹⁴⁹ non c'è in essa corrispettivo "interiore". Secondo tale presupposto tutto è fruibile semplicemente mediante l'effettiva visibilità. L'oggetto artistico lascerebbe aperta l'interpretazione dell'elemento inconoscibile nato nella mente creatrice, unicamente tramite il congedo da ogni elemento dichiaratamente oggettivo. Come se la mente dello spettatore ideale volesse lo sguardo libero da eventuali condizionamenti che, ponendosi tra lui e l'opera, ne impedirebbero la fruizione estetica. Dunque

149 In questo caso l'opera si consuma attraverso lo scioglimento dei nodi semantici ai quali la sua esteriorità artistica è legata: un ipotetico motivo decorativo *x* o una rappresentazione figurativa *y* esauriscono la loro funzione, corrispondente all'opera stessa, nella "spiegazione" interpretativa di tale motivo o rappresentazione.

l'essenza strutturale di questa, troverebbe il suo corrispondente nella pienezza suscitata dall'inesistenza fisica della forma.

L'elemento ornamentale ha in sè oggi un carattere di negatività che gli deriva dalla sua inclinazione a preferire l'abbondanza al deficit della forma. Una tendenza al minimalismo "fisico" e "concettuale"¹⁵⁰ guida il giudizio dello spettatore medio-colto, sulla bocca del quale compare spesso l'espressione disgustata "è decorativo", esplicitiva di un giudizio negativo a proposito di un'opera. L'espressione, oltre a essere un esempio della non-appropriatezza del linguaggio cui si va incontro oggi sempre di più, incarna soprattutto il decadimento che il concetto di decorazione ha subito e subisce nella contemporaneità.

In Ontani, artista contemporaneo, il discredito della decorazione decade ed essa assume un ruolo preponderante. Essa diventa elemento onnipresente, carattere principale dell'oggetto artistico e al contempo veicolo di significazione che non si limita alla funzione didascalica nell'opera, ma diviene anche collegamento tra materia fisica e concetto. Dunque l'elemento ornamentale diventa essenziale nell'opera, invertendo la logica di esclusione che lo condanna nel panorama artistico contemporaneo. L'attenzione alla qualità decorativa dell'oggetto – riscontrabile nella scultura, nell'acquerello e soprattutto nelle cornici dorate dei *tableaux vivants* – fonda nell'opera un rapporto bilanciato sulla conoscibilità teorica dell'elemento e l'immanenza del fatto visivo. La decorazione si conforma alla struttura dell'oggetto artistico (più avanti parleremo della decorazione come struttura) e non alla ridondanza nell'oggetto in sostituzione a un'ipotizzata mancanza di contenuto nell'opera. Ma allo stesso tempo essa svolge la funzione legata all'esteriorità della forma e al suo apparire, conformemente all'idea puramente "ornamentale" che avvolge l'aura di Ontani. Essa raggiunge nell'artista la completezza – paradossalmente antitetica come lo è la natura dello stesso soggetto in questione – costituita dall'incrocio tra l'astrazione e la fisicità, l'apparenza e la forma, dando vita a una dimensione in cui l'oggetto si trova sospeso nella dimensione metafisica della realtà.¹⁵¹

Laddove la tendenza ornamentale nell'opera porterebbe a pensare a una scomparsa del soggetto dietro l'oggetto, in Ontani assistiamo al contrario: l'elemento decorativo non nasconde l'io-artista, esso viene invece avvalorato tramite una sua accentuazione, ogni volta grazie alla preponderanza di soggettività.

Per contro, stando alla sua natura, l'ornamento «disarticola il rapporto soggetto-oggetto»¹⁵² rappresentandone «un punto di fuga, il sintomo di

150 La tendenza qui descritta non si riferisce a quella specifica della corrente storico-artistica, ne prende solo in prestito il termine per il suo significato letterale.

151 Ci permettiamo di rimandare al nostro *Ontani incontra Morandi. La metafisica della realtà*, JulietArtMagazine, 4 ottobre 2015.

152 M. Carboni, *Estetica dell'Ornamento*, Aesthetica Preprint, Palermo 1996, p. 7.

un cedimento»;¹⁵³ vive in una dimensione che gli è propria nell'esclusività del suo statuto. Essa trova la possibilità di mostrarsi sull'asse della temporalità attraverso una sua collocazione nella storia: «dove il soggetto si raffigura – e dove i suoi “oggetti” sono rappresentati – lì v'è racconto, tempo storia».¹⁵⁴ Specialmente nel caso dell'oggetto-scultura di Ontani, la decorazione condivide il ruolo di protagonista insieme alla moltiplicazione irrefrenabile di un carattere-marca dell'identità dell'artista. Ogni volta il soggetto della creazione si raffigura nelle opere che diventano luoghi di espansione dell'Io in *ex-sistenza*, proiettando la soggettività nell'universo dell'Altro. L'iper-raffigurazione del soggetto-artista si colloca temporalmente nell'opera che si fa dono all'Altro, diventando *altro* da sé. L'opera dunque rovescia il rapporto secondo il quale la decorazione azzererebbe totalmente l'intrusione del soggetto, ma al contempo mantiene vivo lo statuto dell'elemento decorativo. In Ontani, la personalizzazione estrema dell'elemento decorativo incrementa la pomposità che l'ornamento già ha in sé soltanto per sua natura. A proposito del principio di “naturalità” con il quale l'elemento decorativo esclude il soggetto, Massimo Carboni scrive:

«L'Ornamento è l'etimo stesso di ogni organizzazione pittorica e scultorea come complessità combinatoria e generativa di colore e forma sul piano e nello spazio. Nessun Ego vi si rispecchia: l'Ornamento non gli restituisce lo sguardo. Impossibile costruirvi una mitologia del Soggetto.»¹⁵⁵

Tuttavia se da un lato tale considerazione è vera per la natura dell'elemento decorativo, e dunque sempre presente nell'opera ornamentale, allo stesso tempo dall'altro bisogna prenderne le distanze. L'ornamento nell'oggetto-scultura di Ontani può infatti dirsi proprio una *mitologia del Soggetto* pur mantenendo lo statuto «plastico-lineare del proprio automorfismo».¹⁵⁶ Tra l'oggetto d'arte applicata, l'Io-artista e una forma di volontà insita nell'opera – il *Kunstwollen* di cui parleremo più avanti – vige una stretta corrispondenza che non fa venire meno l'indipendenza dei tre elementi ma la rafforza nello scambio reciproco. In Ontani non c'è quella preponderanza decorativa che rafforzandosi mediante il suo valore di autoriproduzione, vanifica il soggetto. Soggetto e autonomia decorativa sono compresenti, l'uno non limita l'esistenza dell'altro.

Entro i termini della questione decorativa, il rapporto soggetto-oggetto diventa un caso eccezionale. L'artista riesce a trovare il *pondus* tra automorfismo della cosa e autoriproduzione del soggetto. Quest'ultima viene espliata attraverso l'opera mediante una ripetitività che concorda in pieno con

153 *Ibid.*

154 Op. cit., p. 8.

155 Op. cit., p.9.

156 *Ibid.*

la *Mitologia del Soggetto* citata poc'anzi. La riproduzione della fisionomia dell'artista diventa elemento di ripetizione decorativa, equiparabile nella sua funzione a quella di un motivo o di una trama.

La decorazione è la raffigurazione del soggetto. Essa avviene nella scultura quando l'oggetto diventa ri-conoscibile mediante il soggetto. In questo caso nell'oggetto-scultura non sarà sempre presente per intero il calco del volto del soggetto, in alcuni casi sarà presente soltanto una delle caratteristiche che ne consentono l'identificazione: la forma del naso, un neo, la forma squadrata di un volto. *Il soggetto sta là dove è l'oggetto*. Non si tratta di una semplice constatazione dovuta all'evidenza con cui l'elemento fisionomico compare sull'oggetto, quanto alla nascita di esso nella forma idealizzata del soggetto. Se ponessimo la questione in termini matematici diremmo che dati tre elementi *a*, *b* e *c*, corrispondenti relativamente a decorazione, oggetto e soggetto, il rapporto tra di essi è regolato da una diretta proporzionalità: decorazione(*a*) è soggetto(*c*), soggetto(*c*) è oggetto(*b*), oggetto(*b*) è decorazione (*a*).

L'intenzionalità è la matrice della venuta al mondo dell'oggetto. Perciò

«La relazione [...] tra soggetto e oggetto non può costituirsi al di fuori di un rapporto essenzialmente intenzionale che connetta i due poli. Il soggetto intenziona l'oggetto costituendosi come coscienza-di, o non è tale. L'oggetto è il punto terminale della volontà, dell'appetitus che muove il soggetto, o non è tale»¹⁵⁷.

Secondo questo principio però l'oggetto caricato di *intentio* non consentirebbe allo sguardo dello spettatore di fruirlo senza essere mediato da alcuna finalità. Soltanto se l'oggetto si rivela nella sua natura di *ob-jectum* – nell'accezione di *ob-icere*, “gettare contro” – allora esso troverebbe piena corrispondenza con la natura dell'ornamento, il quale non verrebbe propriamente mai riconosciuto come oggetto. Nell'oggetto scultura di Ontani tale visione viene sospesa in favore di una complicità che si sviluppa tra polo-io e polo-oggetto¹⁵⁸. Già i due termini di per sé, secondo la visione husserliana vivono di un «irraggiamento reciproco» secondo una dinamica per cui «l'*ego* è “libero” e tuttavia obiettivamente attratto»¹⁵⁹. In questo caso tuttavia *Soggetto* è per Husserl non l'artista creatore ma l'osservatore, di cui lo sguardo è irradiato dall'oggetto caricato dell'*intentio* del soggetto vedente: «l'oggetto della percezione [...] trae a sé l'*ego*»¹⁶⁰. Sostituendo il

157 Op. cit., p. 13.

158 Cfr. op.cit., p. 15.

159 *Ibid.*

160 Cfr. capitolo primo nella parte dedicata all'oggetto-scultura come oggetto-sguardo. In questo caso la visione husserliana calza a pennello con quella lacaniana, in quanto secondo la prospettiva dell'“irraggiamento”, l'oggetto scambia con l'osservatore (il soggetto) un'attrazione che lega i due termini proprio nell'accezione husserliana di polo-io e polo-oggetto.

polo soggetto costituito dall'osservatore nella visione husserliana con l'artista, otterremo la dinamica di reciprocità che lega l'oggetto al soggetto nei termini di «irraggiamento».

Ne *Il concetto di Kunstwollen* di Panofsky¹⁶¹ l'ornamento diventa la forma attraverso la quale la tradizione si riscrive nel sempre nuovo. Esso infatti è legato all'ambito della ripetitività della forma, la quale si ripresenta nel corso della storia senza dar vita veramente a una ripetizione, quanto ogni volta a una nuova decifrazione del "già fatto". L'ornamento diventa il luogo dove le potenzialità della forma trovano dimora, non nella ripetitività dello stesso ma nel potenziamento della varietà nel possibile nuovo.

Nel giugno 2015 a Grizzana Morandi si è tenuta una mostra in cui gli oggetti-sculture di Ontani nascevano dall'incontro con le forme di un grande maestro della ripetitività, Giorgio Morandi. L'oggetto della quotidianità nello stile morandiano – emblema per eccellenza dell'anti-decorativismo – è stato dall'artista re-interpretato rovesciando la natura tradizionale della rappresentazione, caratterizzandola proprio grazie alla matrice ornamentale rinnegata dall'oggetto. L'incontro fra due antipodi si è reso possibile sul terreno della decorazione cosicché ognuna delle opere di Ontani disseminate nell'ambiente – anch'esso coerente con l'atteggiamento totalmente anti-decorativista del maestro del Novecento – è risultata, paradossalmente, in armonia con il suo opposto, il quale a sua volta si è dimostrato ben disposto ad accogliere la presenza estranea e contraria. Tuttavia seppure l'incontro tra le due tendenze è stato possibile grazie alla complicità con la decorazione, si dovrà notare che l'intervento di Ontani nel luogo è avvenuto moderatamente, con la delicatezza che ha lasciato soltanto trapelare la "traccia" lasciata dall'Io-artista. Ciò è stato possibile grazie a una forma di decoratività satura ma non invasiva, data in alcuni casi dalle tinte madreperlacee con le quali sono state "aurificate" le opere, in altri dall'inserzione di alcuni degli elementi identificativi tipici (fisionomici come naso e neo oppure di richiamo all'opera dell'artista, come la miniatura di un *tableau vivant*).

Ad avvalorare maggiormente la validità dello statuto decorativo dell'oggetto, nell'ottica della funzione che consente di riscriverlo nella contemporaneità sotto l'egida della tradizione, è l'utilizzo della maiolica. L'oggetto raggiunge il carattere del "sempre nuovo" paradossalmente grazie alla presenza effettiva della tradizione, ma trova la massima applicabilità solo grazie all'ornamento, inteso in un'accezione nuova creata dall'artista.

Secondo Hans-Georg Gadamer¹⁶² l'opera d'arte non deve darsi allo spettatore nell'ottica dell'*Erlebnis*, ovvero tramite l'esperienza dell'oggetto nella

161 Cfr. M. Carboni, cit., pp. 27-33.

162 H.-G. Gadamer, *Verità e metodo*, trad. it. Bompiani, Milano 1983, pp. 153-163, pp. 190-7.

coscienza, quanto nella sua 'rappresentazione', la quale si colloca nella temporalità dell'opera d'arte¹⁶³ che egli fa corrispondere a «contemporaneità»:

«In ogni modo, all'essere dell'opera d'arte appartiene la «contemporaneità». Che non è la simultaneità della coscienza estetica [...] «Contemporaneità», invece, vuol significare qui che qualcosa di individuale, che si presenta a noi, per quanto remota possa essere la sua origine, nel suo presentarsi acquista piena presenzialità. La contemporaneità non è dunque un modo di darsi nella coscienza [...] Essa consiste nel rapportarsi alla cosa in modo che questa divenga «contemporanea», ossia in modo che ogni mediazione sia superata in una totale presenzialità».¹⁶⁴

L'oggetto che diviene *presente* è nell'arte quello che si dà al mondo come rappresentazione nella linea storica della temporalità, la quale non prescinde dal posizionamento dell'oggetto secondo la sua origine, ma re-inscrive e ri-adatta l'opera nel momento che la rende a tutti gli effetti presente, quindi «contemporanea». Non concepiamo l'oggetto «contemporaneo» perché esso è definito tale dalla coscienza soggettiva che lo colloca in un momento prestabilito del tempo, ma perché esso si rende ogni volta *presente*. L'opera si pone innanzi a noi (coerentemente all'etimologia della parola 'presente'),¹⁶⁵ intacca la barriera che si crea naturalmente tra l'osservatore e l'osservato, una sorta di «schermo» usando le parole di Lacan.

La «presenzialità» con la quale Gadamer distingue lo statuto ontico della decorazione ha a che vedere con la caratteristica per cui l'ornamento è l'elemento strutturale dell'opera, facente parte inevitabilmente della stessa. Parleremo in seguito più approfonditamente dell'ornamento come struttura. Ci soffermiamo ora sulla vicinanza di tale presenzialità alla concezione di "struttura" dell'opera secondo la prospettiva di Gadamer, per il quale l'ornamento «appartiene essenzialmente al modo di rappresentarsi di chi lo porta [...] si può dire che appartiene alla rappresentazione; ma la rappresentazione è un fatto ontologico, è *repraesentatio*».¹⁶⁶ Tale concezione è legata al problema del modo di essere dell'opera d'arte, in quanto la rappresentazione è un fatto ontologico e «non [...] un evento dell'*Erlebnis*, che accadrebbe nel momento della creazione artistica e che l'emozione soggettiva della fruizione non farebbe ogni volta che ripetere».¹⁶⁷ Dunque va da sé che la temporalità «contemporanea» dell'opera d'arte è essa stessa una caratteristica strutturale dell'oggetto d'arte che si esplica solamente ogni qual volta l'opera diviene per lo spettatore *repraesentatio*. Soltanto

163 Cfr. M. Carboni, cit., p. 153 sgg.

164 Op. cit., p. 160.

165 Dal latino *praesentem*, participio presente del verbo *praesum* composto di *prae-* "innanzi" e *sum* "sono".

166 H.-G. Gadamer, cit., p.196.

167 Op. cit., p. 197.

quella che si mostra come rappresentazione¹⁶⁸ può essere considerata per Gadamer opera d'arte nel senso "contemporaneo". Si evince che la «contemporaneità» intesa dal filosofo non riguarda la sfera dell'oggi che attualizza l'opera in un presente "storico", quanto una misura del tempo sì fuori dalla dimensione della coscienza estetica (esperienza dell'opera tramite la coscienza, ovvero *Erlebnis*), ma che ha in sé una forma di atemporalità per cui «il *Corpo infinito* del lavoro di questo artista oltrepassa lo spirito di una contemporaneità cronachistica per veleggiare sereno verso gli orizzonti del Sempre, vivendo l'Oggi incondizionatamente». ¹⁶⁹ Ritornando al caso di Grizzana Morandi, la scultura di Ontani, proprio per il suo carattere rappresentativo, è in grado di attuare una ripresa della tradizione grazie all'uso che l'artista fa della ceramica e alla lettura interpretativa di Morandi grazie alla capacità dell'opera di darsi sempre come «presente», rompendo la barriera che separa opera da spettatore.

Nella visione kantiana il *parergon*,¹⁷⁰ ovvero l'esteriorità dell'opera – letteralmente "fuori" dall'*ergon* – si dimostra fondamentale proprio in vista dell'essenza ultima dell'*ergon*, l'interno corrispondente quindi all'*opera* vera e propria. In *Estetica dell'Ornamento*¹⁷¹ a proposito della questione supplemento-fondamento alla quale è dedicata un'intera parte del saggio, leggiamo: «il *parergon*, l'Ornamento, mostra, svela che l'opera [...] non è sufficiente a se stessa. Ma allora proprio il *parergon*, proprio l'Ornamento sarebbe la verità stessa dell'opera?». ¹⁷² Se per Kant l'ornamento diventa di vitale essenzialità nell'opera, è tuttavia chiaro che esso assume a pieno la sua funzione solo se passa attraverso un processo di formalizzazione che rende l'elemento decorativo nell'opera d'arte «mero ornamento»¹⁷³ (*schmuck* è il termine usato dal filosofo) e dalla funzione di «semplice attrattiva sensibile, empirica»¹⁷⁴ lo fa divenire costruito fruibile razionalmente perché privato di ogni qualità "sensibile". C'è una contraddizione o quanto meno un'incoerenza nella riflessione kantiana, in quanto se in un primo momento si avverte quasi una sorta di negatività nel giudizio che il filosofo dà della funzione ornamentale nell'arte, in seguito questa sembra evolversi verso la consapevolezza dello statuto dell'elemento decorativo, che nulla ha di negativo. Una contraddizione sembra esserci anche nel fondamento

168 Ricordando sempre che qui la parola 'rappresentazione' sta a qualificare il "farsi presente" dell'opera, la sua «presenzialità» al momento dell'incontro con l'osservatore, dunque non ha niente a che vedere con la mimesi della realtà.

169 L. M. Barbero, *MarmArmonia Luigi Ontani*, cit., p.82.

170 Dal greco «παρά», «vicino», «presso» e «ἔργον», «opera». Kant inserisce il *parergon* nella categoria dell'Ornamento, i quali sono «quelle cose che non appartengono intimamente, come parte costitutiva, alla rappresentazione totale all'oggetto, ma soltanto come accessori esteriori» cit. in M. Carboni, cit., p. 36.

171 M. Carboni, cit.

172 Op. cit., p.36.

173 Op. cit., p.38.

174 *Ibid.*

conclusivo kantiano intorno al rapporto tra arte e decorazione: l'opera è tale solo se al contempo non è “semplice sensazione”, dunque il «contenuto materiale è, solo se si trasforma in determinazione formale». ¹⁷⁵

In Ontani invece l'associazione della forma alla qualità sensibile dell'oggetto si manifesta con evidenza nell'opera. Essa è dunque sì luogo dove l'ornamento si manifesta in tutta la sua “mera formalità”, ma questo non esclude che parte della decoratività dell'oggetto si dissocia dalla fisicità per divenire un “satellite” sensibile della decorazione. L'opera non si allontana dalla relazione empatica che la decorazione negherebbe all'osservatore, rimane salda nello statuto severo della forma ma diviene per mezzo di essa esperibile anche sensibilmente. Dalla visione kantiana dell'ornamento deduciamo infatti che la decorazione vorrebbe un carattere di austerità della forma che nell'oggetto-scultura di Ontani non troviamo. È anzi l'ironia che, pressoché presente in tutte le opere dell'artista, rompe la corazza di severità della quale l'ornamento kantiano si avvale. Essa non è solo quella individuabile nella titolazione delle opere di Ontani ¹⁷⁶ – la quale tuttavia verrebbe subito in mente nella riflessione tra artista ed elemento ironico – ma è anche quella che la struttura dell'oggetto di Ontani prevede a partire dalla sua ideazione. Troviamo alcuni esempi nelle *ErmEstetiche* ma anche nei *Grilli* e negli *Ibridoli* (tutti e tre “generi” scultorei conati dall'artista ¹⁷⁷).

Ritornando alla “contraddizione” kantiana della quale si diceva poco fa, essa riavalora quanto era stato esposto dal filosofo con il termine *Schmuck* e ci introduce in un altro ambito della discussione, al centro del quale si trova la cornice. Se per Kant l'elemento decorativo – *parergon* – è mero ornamento – *Schmuck* – solamente se non filtrato dal «processo di matematizzazione» ¹⁷⁸ – che consente il “giudizio puro” al quale aspira il filosofo – tale da privarlo delle qualità sensibili, ne deriva che «soltanto le cornici dorate sono *Schmuck*»: ¹⁷⁹ esse costituiscono per il filosofo un'attrattiva che si svincola dalla “bellezza pura” e distrae l'osservatore.

In Ontani la cornice dorata assume un'importanza centrale. Tutti i *tableaux vivants* così come gli acquarelli sono *decorati* con cornici in foglia d'oro. La cornice è l'esempio che smentisce la funzione decorativa vista dal punto di vista kantiano e avvalora la tesi secondo la quale nell'opera la decorazione non avviene mai come rinuncia alla predominanza della forma. Nel porre un contorno dorato intorno all'opera, l'artista non distrae affatto l'osservatore dal “contenuto” di essa – il quale comunque non è in nessun caso

175 Op. cit., p. 39.

176 Cfr. capitolo quinto sul linguaggio.

177 Rimandiamo al capitolo primo per una loro definizione ulteriore.

178 M. Carboni, cit., p. 39.

179 *Ibid.* L'autore fa più volte riferimento alla cornice dorata, nell'insieme delle altre “decorazioni” consuete dell'opera d'arte (come i panneggi) per esplicitare attraverso alcuni esempi concreti l'idea kantiana di ornamento e gli sviluppi intorno ad essa.

separabile dall'opera perché parte stessa della struttura – ma lo accentua, lo valorizza e l'impreziosisce simbolicamente e oggettivamente. Non solo infatti la cornice dorata è testimonianza del retaggio storico artistico che fa dell'oro un elemento che identifica *in toto* la preziosità dell'oggetto d'arte e il valore del suo autore, ma è anche la prova che l'intento dell'artista è quello di assolvere la funzione celebrativa intorno al Sé, materia prima dell'opera. L'oro avvalora e accresce il narcisismo che si autocelebra così a partire dalla sua stessa struttura. Dunque la decorazione è qui tutt'altro che fonte di distrazione, potremmo definirla anzi una sorta di evidenziazione, non tanto della forma, quanto del suo contenuto "ideologico".¹⁸⁰

Le cornici in oro di Ontani sono di due tipi: leggermente bombate e lisce o intarsiate e in altorilievo. Nel secondo caso esse potrebbero dirsi di quel tipo che avvalorerebbe il senso kantiano della pura forma dell'elemento decorativo, tuttavia anche qui la decorazione è integralmente parte dell'opera. Vediamo come. In *MahARAJa, tableau vivant* acquerellato del 1977, Ontani è ritratto in primo piano nelle sembianze di un attraente uomo indiano con barba e turbante. L'opera possiede una cornice dorata ovale e intarsiata, dalla trama costituita da due motivi decorativi che scorrono parallelamente lungo tutto il perimetro: lo stemma simbolo dell'artista – una foglia d'ontano con al centro un occhio – e la rappresentazione iconografica dei segni zodiacali. Emerge ancora il carattere autocelebrativo del sé portato a compimento dall'opera e il ruolo dell'artista come plasmatore della forma.¹⁸¹ Ontani appare come contornato da un'aura di luce accecante – effetto che solo l'oro in questo caso potrebbe restituire – la quale emerge con evidenza e vivacità rompendo la continuità con l'opera ma allo stesso tempo riflettendone l'immagine più autentica.

Per il filosofo Georg Simmel la cornice funge da mediazione tra l'interno e l'esterno dell'oggetto artistico ma soprattutto «sottolinea, ripete e potenzia l'essere-per-sé dell'opera, ne difende la sintesi unificante nei confronti dell'osmosi con l'esterno»¹⁸², il che conferma quanto detto prima a proposito del caso di Ontani e lo fa valere doppiamente. Infatti attraverso la cornice in oro l'opera dell'artista subisce un potenziamento e lo stesso accade per la matrice ideativa di essa – l'Io artistico narcisista di Ontani –. È questo che differenzia particolarmente l'uso della cornice dell'artista da un caso generico: il rafforzamento dell'«essere-per-sé» al quale allude Simmel.

180 Ne *In cammino verso il linguaggio* (1959) il filosofo Martin Heidegger scrive: «Lo splendore dell'oro accoglie e custodisce nel disvelamento del suo apparire tutto ciò che è presente».

181 L'autocelebrazione dell'artista attraverso l'opera non è certo un fatto recente. Inizia nel Trecento con Giotto - vero pioniere della figura dell'artista - e prosegue per tutto il corso del Rinascimento (cfr. Dürer nell'opera che lo ritrae nelle sembianze del Messia, *Autoritratto con pelliccia*).

182 Cfr. M. Carboni, cit., p.44.

L'assolutezza con la quale leghiamo la cornice dorata – la decorazione – all'opera, nell'ottica di un'indiscernibilità tra le due, individuata a livello strutturale, pone il problema dell'impossibilità di separare in modo netto il supplemento dal fondamento, quindi di «discriminare una volta per tutte struttura e decorazione, fondamento e Ornamento, [...] forma pura dall'attrattiva sensibile». ¹⁸³ Le cause sono da individuarsi nella questione della “struttura” dell'opera d'arte, la quale apre sconfinati orizzonti riflessivi. Occorre approfondire come nei termini strutturali è da intendere la decorazione in Ontani. Poc'anzi alludendo al carattere di dipendenza che legava l'ornamento all'opera dell'artista e smentendo l'assioma secondo il quale non vi è ornamento puro se non slegato da alcun tipo di “significazione”, si individuava come causa la predisposizione naturale di Ontani a unire indissolubilmente “contenuto” – l'*ergon* kantiano – e elemento decorativo esterno – *parergon* –. È la struttura dell'opera intesa alla sua origine, nell'ideazione, che comporta ciò. Come lo stesso Ontani ha dichiarato ¹⁸⁴ la decorazione appartiene alla struttura dell'opera al momento della sua creazione, non è elemento che va ad impreziosire ulteriormente l'oggetto nella fase subito posteriore alla sua ideazione; esso vi nasce, nasce già *decorato*. Ora questa natura strutturale dell'elemento ornamentale è individuabile nell'artista, ma al contempo appartiene allo statuto di riconoscibilità della decorazione genericamente intesa. Viene subito a mente la connessione con la decorazione nell'ambito architettonico: mai come nell'architettura ¹⁸⁵ l'ornamento rivela così chiaramente il suo carattere strutturale. In essa infatti «l'Ornamento [...] ripete la struttura; si aggiunge ad essa ma al contempo ne conferma gli assi direzionali ribadendone le determinazioni più proprie [...] È proprio la molteplicità “strutturale” dell'Ornamento a far emergere l'unitarietà organica dell'edificio». ¹⁸⁶ Il ragionamento non vale esclusivamente per l'architettura, ma emerge in quest'ultima con maggiore evidenza dato il manifestarsi oggettivo della struttura fisica nella forma (l'edificio) del quale l'oggetto artistico è mancante.

Significativo il fatto che in Ontani sia proprio la struttura ad essere chiamata in causa come motivazione della qualità decorativa dell'artista, che tutto si direbbe meno che strutturale. Tuttavia se volessimo individuare un'origine della decorazione nell'opera che si avvalsesse unicamente di un

¹⁸³ Op. cit., p. 41.

¹⁸⁴ «Quell'abito è stato ricamato o cucito a mano, cioè ci sono i bordi dei punti dati a mano... Non è un aspetto decorativo, è un *aspetto costruttivo dell'opera*...Penso che c'è un aspetto costruttivo che prevede anche l'aspetto decorativo in quanto è quello che sostiene l'opera. Non è un'aggiunta, una ridondanza...Anche se il linguaggio che ho scelto fin dal primo momento è un linguaggio di ridondanza... ma non di spreco.» (corsivo ns.); intervista all'artista rilasciata a chi scrive nel 2015.

¹⁸⁵ Sebbene bisogna tenere presente le distinzioni tra un tipo di architettura e un'altra (*vedi* ad esempio l'architettura classica in opposizione a quella gotica, a proposito cfr. M. Carboni, cit. p.47).

¹⁸⁶ *Ibid.*

criterio analitico del tutto oggettivo, dovremmo chiamare in causa proprio la struttura.

Non si può parlare di Ontani e ornamento senza parlare di vestito. Come si diceva prima è l'artista stesso a collegare la questione della struttura alla questione dell'abbigliamento. L'abito infatti è l'esempio perfetto di come la struttura sia essa stessa interna alla "costruzione" dell'oggetto portatore dell'ornamento: «Quell'abito è stato ricamato o cucito a mano, cioè ci sono i bordi dei punti dati a mano... Non è un aspetto decorativo, è un *aspetto costruttivo* dell'opera» (corsivo ns.) Il vestito fa di Ontani una decorazione ambulante nel corpo di un soggetto: l'attenzione ai dettagli è massima così come l'estrosità nella scelta. L'importanza del dettaglio nasce nell'autonomia che esso ha all'interno dell'abito: si colloca nella costruzione del manufatto tessile, precisamente, esattamente nel luogo della sua esistenza "a priori" nel vestito, che è la cifra – come anche lo stesso Ontani sottolinea – che distingue la decorazione come struttura dall'aggiunta inutile. Infatti scrive Roland Barthes per giustificare la scomparsa crescente del dandy nell'epoca moderna:

«in linea di principio il dettaglio consentiva di rendere 'altro' il proprio vestito. I modi di portare un vestito sono infatti limitati, e se non intervengono alcuni dettagli di manifattura, le innovazioni della tenuta si esauriscono ben presto.»¹⁸⁷

Esteriormente non vi è niente in Ontani che lo renda dissimile nell'apparenza da una decorazione barocca, tutto è pomposo e dettagliato. L'abito fuori dalle performances e da un tempo più precisamente dedicato alla produzione artistica – sebbene questo suo adempiere in tutto e per tutto alla decoratività fonde l'arte e la vita del personaggio – conferma la voglia e la ricerca continua di una caratterizzazione che non sembrerebbe essere solamente quella del dandy, ma anche quella tipica di chi fugge dall'identificazione, devolvendo così la propria persona esclusivamente all'idea sacra del bello.¹⁸⁸

La decorazione è insita nella natura dell'io di Ontani-artista e Ontani-soggetto, essa sgorga dall'interno verso l'esterno comandata da una volontà in cui regna l'appartenenza alla bellezza pura. Attraverso l'abito l'artista crea se stesso a immagine e somiglianza di quello che la sua apparenza *vuole* essere. Ontani si autoplasma affidando al vestito il compito di

187 R. Barthes, *La fine del dandismo*, in *Scritti*, a cura di G. Marrone, trad. it. Einaudi, Torino 1998, pp. 107-11.

188 Troviamo qui una vicinanza all'idea kantiana: l'aspirazione a una forma di bellezza in qualche modo «pura», dunque anche de-personalizzata. In realtà si potrebbe leggere l'aspetto di Ontani anche secondo questa chiave di lettura, il che andrebbe a invertire l'assioma basato sull'evidenza per cui chiunque appaia eccentrico nell'apparenza e dunque maggiormente differenziabile dalla massa sia di conseguenza anche estremamente caratterizzato nella persona.

riflettere l'essenza dell'essere καλός a tutti i costi; è con esso che l'essere «bello» e «puro» viene come proiettato esternamente sul suo stesso corpo. Come se il corpo nelle sembianze metaforiche di un guanto, riflettesse alla maniera di uno specchio non solo la propria immagine esteriore ma anche il proprio rivestimento interno, rovesciandosi nella propria pelle per divenire una rappresentazione sia esterna che interna del proprio *unico* essere. Il corpo ornato nel vestito diviene in Ontani «una forma di *scrittura*»¹⁸⁹ dell'essere – il *designatum* – che si realizza attraverso il *modus* dell'abbigliarsi – il *designans* –.¹⁹⁰

Dunque la base sulla quale s'inscrive la decorazione è il corpo: «Sotto il profilo di un'estetica antropologica, è il corpo il punto di partenza dell'Ornamento».¹⁹¹ Il corpo è il centro dove converge tutta la poetica dell'operare dell'artista – non semplicemente nel senso narcisistico ma come condizione essenziale dell'opera – e pur nella sua condizione di “fissità”¹⁹², esso muta nelle forme, varia nei tempi e nei luoghi vanificando ogni tentativo di localizzazione definitiva. Nel rapporto di reciprocità che lega corpo e opera, la decorazione in Ontani «dà pelle alla forma»;¹⁹³ lo smalto madreperlaceo e d'oro della scultura è la pelle stessa dell'artista sublimata nell'oggetto, dove se ne conserva la preziosità in un futuro senza limiti di tempo. È anche per mezzo della decorazione che l'artista deposita, depone, la sua eternità. Sublimando se stesso nell'oro epidermico dell'opera, destina l'oggetto e sé a una permanenza atemporale dove l'ornamento brilla, manifestazione e garanzia di eternità.

Se è vero che è per mezzo del corpo vestito che il dandy si contraddistingue, ci si deve soffermare su questo tema.

L'uomo dandy in conformità con la sua natura, «non ha interiorità alcuna».¹⁹⁴ Così facendo destina la sua identità nell'esteriorità, nell'apparire, trasformando tale capacità nella sua specialità maggiore: «il dandy [...] nemico di ogni specialismo ha almeno una specialità, ed è la vita esteriore. Il suo regno è l'esteriorità, il suo *essere* è l'*apparire*».¹⁹⁵ Nel suo darsi esteriormente al mondo nella totalità dei sensi, è ovvio che l'abbigliamento per il dandy assume un'importanza centrale. Abbiamo visto che il corpo divie-

189 M. Carboni, cit., p. 51.

190 Cfr. *Ibid.*

191 Op. cit., p. 50.

192 Riflessioni intorno a questa parola sono già state fatte da Renato Barilli in *Prima e dopo il 2000* e dallo stesso Ontani (cfr. intervista in *Luigi Ontani OntanElegia* a cura di A. Galasso, cit.); entrambe le volte in riferimento al *tableau vivant*, seppur nel caso di Barilli la parola sia stata usata per designare un genere fotografico freddo e statico - “fisso” appunto - nato con le nuove tecnologie, dal quale secondo il critico le opere dell'artista si differenziano, quindi non come caratteristica propria del *tableau vivant*.

193 G. Maraniello, *Alibi e lapsus. L'aleph di Luigi Ontani*, in AA.VV., *Luigi Ontani Gigante3RazzEtà7ArtiCentAuro*, cit.

194 P. D'Angelo, *Estetismo*, cit., p.87.

195 *Ibid.*

ne il fulcro della decoratività con la quale l'artista si presenta al mondo. Così facendo diventa il centro attrattore di un'attenzione sia personale che collettiva. Ontani raccoglie sul corpo le attenzioni che il suo narcisismo suscita esteriormente, accentuando tramite l'abito la visibilità potenziale del proprio aspetto e attirando su di sé lo sguardo altrui. Come una decorazione barocca che concede all'osservatore infiniti e molteplici punti di vista tutti ugualmente indipendenti, così il corpo dell'artista tramite l'abito estremamente dettagliato – a partire dalle trame della stoffa sino alle rifiniture dei particolari più nascosti – moltiplica infinitamente la visibilità del corpo, adornato di tanti preziosi *punti di vista* differenti. Così Ontani assume fisicamente le sfaccettature che gli sono proprie anche interiormente, approcciandosi ogni volta alla singola identità di un individuo che mai gli appartiene.

L'abito-dandy è il fattore primario tramite il quale la rappresentazione fisica dell'Io-artista si dà nella sua riconoscibilità, ma non è l'unico mezzo attraverso il quale la decorazione cresce sul corpo del soggetto. Con il riadattamento contemporaneo del *tableau vivant* reso un nuovo genere artistico, l'attenzione è da subito focalizzata sul corpo e sulla sua capacità di trasmutazione continua che reca in sé tutte le caratteristiche di una decoratività sia nel *modus* che nell'abito.

Il corpo restituisce la conferma della glorificazione narcisistica che non si limita ad esprimersi soltanto attraverso la funzione ornamentale mediante gli abiti e la loro ricercatezza stilistica, ma nasce e si fonda prima di tutto nell'indole del personaggio.

Nella totalità dell'aspetto che resta *uno*, un elemento da isolare che come l'abito permette alla decorazione di svelarsi attraverso una forma di rappresentazione *del* soggetto *sul* soggetto, è il volto. Il culto del soggetto-artista prevede l'onnipresenza del volto dell'artista nell'opera. Esso diviene nella scultura complice della tendenza al decorativismo totalizzante proprio di Ontani. Non occorre che il volto sia forgiato interamente nell'oggetto artistico attraverso il calco, è necessaria la presenza di un solo elemento per identificarne la totalità. Nei *Grilli* ad esempio, la comparsa di un neo è la marca sull'oggetto del sé dell'artista. In *GaneshMusa*¹⁹⁶ la scultura androgina turchese incarna le sembianze del volto di Ontani. In *CignoLedoDIOscuri* (scultura-fontana in marmo ispirata al mito di Leda e il cigno) è il volto di Ontani a incarnare le sembianze di Leda, mentre un grande cigno dorato gli sfiora le labbra. Gli esempi sono innumerevoli.

Sebbene la decorazione non prediliga unicamente il volto come sua dimora – secondo quell'inclinazione alla decoratività totale che risiede nell'artista – è specialmente nel volto che essa si lega indissolubilmente

196 Cfr. il capitolo primo per la descrizione dell'opera.

al personaggio, oltre che nell'evidenza dello statuto formale dell'oggetto artistico. Nel volto delle sculture la decorazione diventa più che mai un elemento che moltiplica l'identità, reificandola, la custodisce nella fissità che fa di Ontani *uno e tanti* allo stesso tempo.

Le parole di Lévi-Strauss secondo il quale «la decorazione è concepita per il volto, ma il volto medesimo esiste solo grazie ad essa», ci consentono allora di capire la forte reciprocità che vige tra Ontani, il suo essere e la decorazione. La decorazione è intesa come forma di devozione assoluta alla bellezza, non solo nell'arte ma anche nella vita.

LINGUAGGIO Oltre l'immagine

«Nessuna cosa è dove la parola manca»

Stefan George

Secondo un'antica credenza filosofica rintracciabile da Parmenide fino a Heidegger, l'essere sta dove sta il linguaggio. Anche se si tratta di un postulato specificatamente filosofico, ne rimane comunque valida universalmente l'applicabilità. Sono molteplici i casi in cui il linguaggio è stato studiato, come elemento isolato e astratto, in rapporto a un campo del sapere diverso da quello della semiotica o della linguistica. La psicoanalisi è uno di questi, soprattutto grazie all'enorme contributo di Jacques Lacan. Nella concezione che vede la parola come origine di uno scambio tra le parti, Lacan intravede nella parola dell'Altro la realizzazione del compito ultimo del linguaggio. La parola «necessita dell'Altro per costituirsi come tale»¹⁹⁷, è rivelazione non di una verità, ma dello statuto attraverso cui l'Altro si afferma, cosicché nel dialogo il «luogo dell'Altro» è il «luogo della risposta»¹⁹⁸. Dunque la parola non appartiene mai solo esclusivamente al soggetto che la pronuncia, ma essa completa la sua funzione grazie alla presenza dell'Altro. Non esiste parola che implichi esclusivamente la soggettività, poiché «nessuna parola è mai soltanto parola del soggetto [...] il potere attribuito alla parola si annoda con una concezione intersoggettiva della soggettività»¹⁹⁹. Sotto il profilo psicoanalitico quindi, il linguaggio sembra essere – con le parole di Heidegger – «casa dell'essere», in ragione del fatto che sia l'essere per la filosofia che l'Io per la psicoanalisi, sono sempre determinati dal contributo dell'Altro²⁰⁰.

Con tale premessa appare ovvio che, nell'intenzione di accostare il linguaggio all'arte, non si voglia parlarne secondo una concezione che fa del linguaggio unicamente una modalità di espressione dell'uomo – cosa che

197 M. Recalcati, *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione*, cit., p. 77.

198 *Ibid.*

199 Op. cit., p. 78.

200 Nella specificità della concezione di analisi per Lacan questo comporta - contrariamente alla funzione "alienante" dell'immagine che isola il soggetto nella mancanza di corrispondenza con il proprio "Io" restituitagli dallo specchio - la funzione di disalienazione della parola per il soggetto. Un'ulteriore specificazione riguarda il cambiamento - o meglio lo sviluppo - dell'opinione lacaniana a proposito: la concezione per cui la parola è luogo dell'Altro sfumerà in un secondo momento in favore della visione secondo la quale è unicamente il linguaggio e le sue leggi interne a determinare il soggetto. Tale visione avrà largo seguito nell'opera di Lacan e darà vita alla celebre intuizione dell'«inconscio strutturato come un linguaggio».

certamente faciliterebbe ogni tipo di trattazione intorno all'arte e ai suoi molteplici *linguaggi* espressivi, i cosiddetti *media* – ma proprio secondo quella più specifica che lo lega esclusivamente alla parola parlata, all'oralità. Essa svolgerà un ruolo importante nella nostra analisi, che seguirà uno sviluppo basato sul rapporto tra arte – personificata da Luigi Ontani – e tre tipologie di parole: una parola che chiameremo *ideale* o *potenziale*, che nasce e vive nel pensiero; una parola *ideale scritta*, nata nel pensiero e sviluppata attraverso la scrittura; una parola che definiremo *parlata*, nata nell'istantaneità dell'espressione orale. Ciascuna di esse sarà analizzata a partire da questa suddivisione secondo il vincolo del loro ruolo nell'ambito artistico. Alla *parola parlata* in particolare dedicheremo maggiore attenzione mediante uno studio intorno alla forma del dialogo²⁰¹ stabilito con l'artista. Ciò si basa sulla convinzione che è anche e soprattutto per mezzo dell'oralità che l'opera trova un'occasione ulteriore di svelarsi – sebbene sempre solamente in parte – autonomamente. Come se il dialogo tra artista e interlocutore avesse la capacità di colmare parzialmente quel vuoto²⁰² che si crea tra opera e osservatore, suscitato dal silenzio dell'apparizione del manufatto, eppure colmo di significazioni, e dunque tutt'altro che vuoto e silenzioso. In questo caso l'argomentazione sarà dunque basata sul rapporto che intercorre tra la parola e il soggetto-artista nella relazione che riguarda quest'ultimo in quanto soggetto parlante. Se volessimo tracciare una breve storia²⁰³ del rapporto tra espressione orale e opera d'arte che connette i due termini unicamente mediante la voce dell'artista, sarebbe innanzi tutto necessario ribadire la distinzione che si accennava in apertura capitolo. Per rapporto tra linguaggio e opera non intendiamo qui né una trattazione intorno ai *media* dell'arte, né una di tipo storico-artistico che lega l'opera al linguaggio attraverso lo studio di alcune specifiche pratiche “artistiche” – a proposito delle quali si potrebbero apportare numerosi esempi²⁰⁴ – che hanno coinvolto l'espressione orale in sé e che hanno dato – anche letteralmente – “voce” all'arte. Se anche volessimo limitarci soltanto al suo sviluppo temporale – almeno tre decenni dagli anni Settanta agli anni Novanta – la performance richiederebbe un'analisi quanto mai ampia. Vogliamo qui unire la parola orale all'opera tramite l'unico *medium* della voce, ma fuori da un processo specifico di creazione, come ad esempio avviene a volte nella performance, e dentro l'ambito che riguarda

201 Si tratta di un dialogo ipotetico tra un interlocutore *x* e Luigi Ontani, il quale tuttavia è stato sperimentato realmente tra chi scrive e l'artista attraverso lunghe sessioni di interviste nel periodo tra aprile e novembre 2015.

202 A proposito cfr. A. Capasso, *Opere d'arte a parole. Dialoghi sull'arte contemporanea*, Meltemi, Roma 2007, pp. 9-12.

203 Essa vorrebbe potersi considerare come un'interpretazione slegata dai limiti didattici e didascalici della storia dell'arte.

204 Dalla funzione della parola nel minimalismo e nell'arte concettuale, alla poesia visiva, dall'*happening* fino alla performance.

unicamente l'attitudine comportamentale del soggetto *come* artista. Egli svela con sé e per mezzo di sé, attraverso le parole, l'interezza dell'opera grazie alla naturalezza del *dia*-logo²⁰⁵. La storia così delineata tra parola e opera rivela tendenze contrarie che nella storia dell'arte hanno delineato due modalità relativamente opposte con cui l'artista si avvicina al dialogo: la prima – nata nel romanticismo²⁰⁶ e sviluppatasi nell'Estetismo europeo, in particolar modo con l'*Aesthetic Movement* inglese – promuove l'espressione orale dell'artista in quanto intellettuale, rendendolo quasi in grado di "spiegare" l'opera; la seconda molto tempo dopo, negli anni Settanta del secolo scorso fino ad oggi (con le dovute specificazioni), promuove invece il silenzio dell'artista in favore di una contrapposta pienezza comunicativa del manufatto basata sull'idea che l'opera parla da sé. In questi due momenti dell'oralità si individuano rispettivamente due estremi: quello di una parola artificiosa ma "decorata" secondo un principio estetizzante che ben si abbina all'idea dell'artista romantico e del prototipo dell'esteta nato con l'*Aesthetic Movement*; quella muta, riduzionista, priva di ogni forma di esibizionismo sviluppata negli anni Settanta. Ora, specificando che tali differenze delineano in entrambi i casi due estremi, è evidente che comunque non può in nessun caso emergere il dialogo come lo abbiamo delineato poco sopra. Il dialogo nell'accezione basata sulla sua derivazione terminologica preclude sia le convenzioni formali che suscitano risposte dettate dalla finzione, generando una parola vuota e artificiosa – cosa che conduce l'interlocutore a uscire dalla naturalezza che spontaneamente nascerebbe dallo scambio tramite una dinamica quasi maieutica – sia i rifiuti drastici di un silenzio che si dichiara come condizione essenziale per l'esistenza e la salvaguardia dell'opera e del suo autore. Il dialogo rispetta le diverse attitudini per cui le possibilità nella reazione alle domande e alle risposte di ciascun interlocutore sono numerose e assai varie. Inoltre consente l'apertura verso uno sviluppo dialettico delle idee nelle sembianze della parola.

Secondo una prospettiva pseudo-storica occorre fare un'altra precisazione: la presenza assidua della parola in tutti gli ambiti artistici durante tutte "le epoche di protesta" – se così possiamo definire i periodi di proteste e insurrezioni tra gli anni Sessanta e Settanta – sono da considerarsi escluse da un ambito che riguarda il rapporto puro tra la parola e l'arte. A tale esclusione si potrebbe obiettare che il dialogo è sempre possibile e non si possono dunque fare esclusioni storico-temporali. Certo il dialogo può sempre avvenire finché c'è chi vi presiede – l'uomo – e non esistono periodi in cui

205 La lingua greca fa derivare la parola 'dialogo' dalla preposizione διά, «attraverso», «per mezzo di» e λόγος, che, come la filosofia ci insegna, non significa esclusivamente 'parola'. L'accezione greca conferma l'identità del "dialogo" come momento di rivelazione e di scambio.

206 «Dal romanticismo in poi l'artista non avrà più il solo compito di creare un mondo, né di esaltare la bellezza per se stessa, ma anche di definire un atteggiamento.», A. Camus, *L'uomo in rivolta*, cit., p. 63.

“non si è dialogato”. È vero solamente se pensiamo al dialogo non curanti della matrice terminologica della parola greca. Il dialogo puro, lo scambio del “διά” è possibile solamente se a veicolarlo rimangono le menti di due o più parti non sopraffatte dagli eventi esterni della realtà sensibile. Tragica o meno che sia, la realtà focalizza l'attenzione del discorso su qualcosa che possiamo considerare solamente come accidente dell'esistenza dell'uomo come essere dialogante. È vero anche che l'arte nel corso della storia, per raggiungere parità ed eguaglianza con le sue altre “sorelle maggiori” ha ritenuto necessario portare sulla scena l'attualità. Ciò non toglie che molta arte contemporanea non è necessariamente vincolata a tematiche “attuali” e non necessita neanche di esserlo.

Fatta questo breve *excursus*, approfondiamo i dei due momenti della storia delineata tra arte e parola di cui si parlava prima.

Con il romanticismo si diffonde l'idea che all'artista come al letterato si debba necessariamente abbinare la facoltà-abilità – quasi la pretesa – del saper parlare secondo canoni e modalità proprie di un estetismo totalizzante tanto da includere nelle manifestazioni del suo essere anche l'oralità. Nelle occasioni sociali e divulgative così come nella vita quotidiana, l'artista, per mantenere viva l'aura che lo rende tale agli occhi dell'altro, deve adempiere al ruolo di oratore affabile e sopraffino, che fa della parola un'ulteriore testimonianza della sua totale devozione alla bellezza.

La Confraternita Preraffaellita prima e l'*Aesthetic Movement* faranno dell'estetismo il valore imperante nella vita dell'artista. Oscar Wilde era noto per la sua capacità dialettica acuta e beffarda, qualità che per natura gli si può attribuire non solo in quanto scrittore ma soprattutto in quanto dandy²⁰⁷. Il dandy risponde pienamente alla priorità di anteporre il senso della bellezza alle usualità della vita quotidiana, coinvolgendo in questa dinamica anche la parola. Non intendiamo confermare ulteriormente, con l'aggiunta dell'oralità, l'affinità di Ontani con il dandismo, ma esplorare il terreno della peculiare espressione orale dell'artista per apportare un ulteriore contributo alla poetica della sua opera.

Contrariamente alle dinamiche dell'estetismo europeo novecentesco, dopo le avanguardie si diffonde nella seconda metà del Novecento la credenza comune per cui a parlare è l'opera e non l'artista. Conseguentemente a un sovraccarico di contenuti semantici che lo spettatore deve rintracciare nell'opera attraverso un approccio esperienziale e sensitivo di questa, vige il silenzio totale dell'artista che sa e che preserva la sua intoccabilità, anche dal punto di vista comunicativo. La parola non detta mantiene vivo il mistero di colui che, dotato di un'espressività ultrasensibile, eccede i margini delle manifestazioni tangibili. Alla capacità divulgativa dell'artista si sosti-

207 Cfr. capp. II e IV.

tuisce il mistero del silenzio sull'opera. La sua potenziale comunicabilità astratta è sufficiente a compensare la tendenza al "non dire" dell'artista. Il suo silenzio diventa così parte di uno stereotipo consolidatosi nel tempo: l'artista introverso, la cui difficoltà maggiore è proprio l'essere compreso per mezzo delle parole diventate un peso gravoso che intralcia la comunicabilità geniale ed extralinguistica di cui è stato naturalmente dotato. L'affinità tra artista e parola non è mai stata particolarmente sentita in generale. È un *cliché*, una vecchia *vox populi*, che immagina l'artista (proprio per la sua spiccata espressività fuori dal comune) mal disposto a comunicare attraverso le parole.

Nella suddivisione tra tipologie di parole fatta in apertura s'individua tra le prime due una linea di sviluppo crescente (da rintracciarsi tuttavia soltanto in alcuni casi): la *parola ideale* altro non è che lo stadio antecedente alla nascita nella mente dell'artista della *parola ideale scritta* (laddove essa si realizza nel titolo di un'opera o nella comparsa oggettiva nella forma).

La *parola parlata* invece è un caso a parte per l'istantaneità che caratterizza propriamente il dialogo e che valorizza la sua unicità come forma d'espressione.

Procediamo ora con l'analisi di ciascuna delle tre tipologie.

La parola ideale

Per *parola ideale* intendiamo la parola che nasce nella mente dell'artista come propulsore e catalizzatore di un'idea. Essa si caratterizza per il suo stadio di potenzialità, per cui essa assolve una funzione principalmente di sintesi di un concetto intorno al quale ruota l'essenza dell'opera. Non è necessariamente impiegata dall'artista nell'opera d'arte. La *parola ideale* è legata alla percezione che l'artista ha e *vuole* avere dell'opera e può realizzarsi nel titolo di questa (*parola ideale scritta*), oppure come concetto cardine sulla quale essa fonda la sua poetica – stabilita in questo caso dall'artista e da nessun altro – e per mezzo della quale egli può qualificare o collocare l'opera; in altri casi può comparire – laddove il *medium* artistico lo richieda – come parte integrante dell'opera nella funzione di accessorio della forma. Ciò vuol dire che essa può svilupparsi – ma non inevitabilmente – mediante la scrittura come supporto dell'opera diventando decorazione o materialmente una sua parte integrante²⁰⁸. La *parola ideale* ricorre costantemente nella storia dell'artista contemporaneo e spesso anche nei suoi discorsi, è una presenza di riferimento in primo luogo per lui stesso e poi per l'opera.

208 Basti pensare alle numerose opere con tubo al neon, ad esempio di Bruce Nauman, Joseph Beuys, Joseph Kosuth.

Quando sono riscontrabili situazioni dove unanimemente si concorda sull'appartenenza di un artista a una determinata tematica sintetizzabile in un concetto tramite l'uso di un'unica parola, allora essa potrà dirsi e considerarsi *parola ideale*. Citiamo tre esempi di *parole ideali* rintracciabili nella poetica di Ontani.

1. *Viaggio*

Si tratta di una parola-cardine intorno alla quale ruota gran parte dell'analisi dell'opera di Ontani se non uno dei concetti fondamentali di tutta la sua poetica. Ricorre dunque sia nella critica sia nelle stesse parole dell'artista che usa la parola non solo nell'accezione oggettiva di 'viaggio' (come spostamento nello spazio), ma anche in accostamento ad altre realtà non strettamente legate al carattere "migratorio" che la parola ha in sé. Come se 'viaggio' fosse una sorta di baluardo concettuale totalmente connaturato all'artista che appropriandosene nel linguaggio svela involontariamente un carattere insito nella sua soggettività. La parola dunque non sarebbe altro che una delle modalità di esternazione della caratteristica connaturata al personaggio parlante. Spesso, dialogando con Ontani²⁰⁹ il termine 'viaggio' assume una funzione intercalare rispetto a concetti ed espressioni che non ne richiederebbero l'uso e che ruotano intorno all'opera dell'artista "spiegata" da lui stesso. Tuttavia la parola non compare quasi mai tra i titoli delle opere, né si trova a far parte integralmente di alcune di esse. Il fatto che sia una parola cardine sia per Ontani che per la critica, la accomuna ad alcune altre parole di un vocabolario²¹⁰ che potrebbe definirsi *ontaniano* (ad esempio 'identità', 'Oriente', 'maschera', etc.).

2. *D'après*

Con il ciclo di *tableaux vivants «d'après»* Ontani designa dalla prima opera – *San Sebastiano nel bosco di Calvenzano, d'après Guido Reni* del 1970 – una serie di pose omaggio a personaggi della storia dell'arte e non solo. Non si tratta propriamente di citazionismo, quanto di un'appropriazione dello spazio e del tempo altrui attraverso la conferma del proprio essere. La parola francese «*d'après*» – 'dopo' – sta infatti a indicare uno spostamento temporale del soggetto dell'opera, e specificatamente nel caso di Ontani dell'artefice stesso, che viene collocato insieme all'artefatto in un tempo altro, attuando così una dissociazione tra la stabilità senza tempo dell'Io e la mutevolezza del tempo della Storia. Nel titolo di ognuno dei *tableaux vivants*, forme atemporalmente ma cariche di un'autonomia referenziale che fissa

209 Alcune espressioni frequenti dell'artista sono ad esempio: «la storia del mio viaggio», «lo spazio del viaggio», etc.

210 A proposito cfr. A. Galasso, *Glossario. Alcuni termini fondamentali per comprendere l'opera di Luigi Ontani*, in AA.VV., *Ontani OntanElegia*, cit.

come tempo unico quello dell'Io, compare la parola «*d'après*» di seguito al nome dell'artista e prima del riferimento al quale esso s'ispira attraverso la posa. In questo caso il rapporto arte-parola si stabilisce mediante un vincolo concettuale simboleggiato dalla seconda, che non si riferisce solamente a una o più opere nello specifico, ma a un'attitudine che investe non solo il *factum* ma anche la modalità di operare dell'artista e la sua *forma mentis*. La parola infatti non designa solamente una tipologia di genere artistico, quanto una caratterizzazione dell'essere del soggetto che ne è alla base. Come nel caso della parola 'viaggio', anche il termine *d'après* caratterizza intimamente Ontani, così come l'ultima delle tre parole qui prese in analisi.

3. *Altrove*

'Altrove' è la parola che più si abbina a Luigi Ontani. Ne abbiamo parlato nel primo capitolo, motivo per cui non gli dedicheremo grande spazio se non per precisarne alcuni aspetti. 'Altrove' assume la funzione di un aggettivo naturalmente abbinato a Ontani a tal punto che la parola sorge una moltitudine di volte nelle pagine della critica²¹¹. Dunque è questo il caso in cui la parola è unanimemente avvalorata come "accessorio" teorico dell'artista. L'importanza di 'altrove' si delinea – in modo apparentemente banale – a partire dal semplice messaggio inserito nella segreteria telefonica di Ontani che avvisa: «Sono qui e altrove». Sembra voler dire che in quel momento al telefono si sta cercando qualcuno che è costantemente e non solo momentaneamente altrove. La scelta di usare la parola 'altrove' è dettata da una forma particolare di consapevolezza, quella di appartenere ad un'altra dimensione che si individua nel linguaggio proprio nelle vesti di questo termine.

La parola ideale scritta

Quando la parola ideale oltrepassa il suo stadio potenziale, una delle risoluzioni pratiche a cui essa può corrispondere è il titolo dell'opera. Essa assume un'importanza centrale nello studio che lega l'artista al linguaggio.

I titoli delle opere di Ontani sono manifestazioni oggettive di un atteggiamento di ironia che caratterizza il personaggio anche nell'oralità. Essi testimoniano una matrice ironica che ci fa pensare ai titoli surrealisti-dadaisti, ai quali Ontani potrebbe comunque far pensare in un primo momento. Questa similarità deriva dal fatto che anche Ontani, così come molti artisti dada e surrealisti, fa derivare i suoi titoli da *jeux de mots* e di-

211 Ribadiamo come per noi ci sia una differenza sostanziale tra l'uso che largamente la critica fa e ha fatto della parola 'altrove' in riferimento a Ontani e il nostro: 'altrove' non si riferisce solo alla qualificazione di un spostamento spazio-temporale nella fisicità del soggetto che viaggia e si sposta, quanto a quella che investe la sfera dell'identità dell'artista in termini di soggettivazione.

vertissements lessicali. Al contempo però è proprio questa caratterizzazione che isola il suo caso. Vediamo quali sono le differenze. Con il surrealismo inizia la tendenza dell'artista a valorizzare lo scarto tra la figuratività sempre più labile e sfuggente dell'opera e il titolo di essa. Egli, adempiendo alla misteriosità e all'ambiguità dei soggetti rappresentati, non li fa mai corrispondere ad una forma riconoscibile di rappresentazione, se non proponendo allo spettatore una lettura possibile dell'opera mediante il titolo. Ad esempio nella coppia di fotografie *Uomo Donna* (1918) di Man Ray è il titolo a dare all'immagine la riconoscibilità con la quale l'osservatore può "leggere" l'opera mediante le categorie di "uomo" e di "donna" che le fotografie evocano, altrimenti neanche lontanamente riconducibili alla coppia di foto. Man Ray è, nell'ambito della fotografia surrealista, maestro della capacità arguta di abbinare sapientemente i titoli alle opere. Il rapporto opera-titolo diventa significativo a causa della discordanza evidente data dal fatto che l'arte fotografica nasce originariamente vincolata alla mimesi con la realtà. Nella pittura basti pensare ad alcuni titoli di Max Ernst come *Gesti selvaggi per lo charme* (1927), *Nozze chimiche* (1948), *Alcuni animali dei quali uno illetterato* (1973), *Gli asparagi della luna* (nella scultura). Il surrealismo promosse un legame ambiguo tra arte e linguaggio coerentemente con la certezza che fosse l'inconscio a dettarlo.

Ancor prima del surrealismo era stato Dada a ripensare il linguaggio nell'arte sotto una forma completamente nuova. Tuttavia mentre l'uno spiegava la carica irrazionale dell'opera con la mancanza di consapevolezza dell'artista, che in questo caso, come il genio kantiano, produce spinto da un impulso naturale al quale non sa dare spiegazione; l'altro, il dadaismo, si collocava alla nascita sì nell'ambito dell'irrazionalità illogica e del *nonsense*, ma dettata dal caso, un caso che niente aveva a che vedere con i fantasmi dell'inconscio dell'artista.

Nei titoli di Duchamp è evidente la sapienza lessicale del gioco di parole dall'intelligenza tagliente, cosicché solo una riflessione attenta alle singole parole coglie – certo non inconsciamente – l'*esprit* dell'opera. Ecco dunque il titolo fondersi con l'opera. Gli esempi sono molteplici: nel suo primo *ready-made*, *Roue de bicyclette* (1913), il titolo condensa attraverso un gioco di parole tipico dell'artista, il nome dell'amico ispiratore Raymond Roussel al quale l'opera era strettamente legata; *Why not sneeze Rrose Sélavy?* (1921) possiede nel mistero del titolo tutta la sua poetica di opera. Potremmo fare molti altri esempi.

Ritornando ai titoli delle opere di Ontani, essi riflettono non solo un atteggiamento artistico ironico insito nell'artista ma anche una sua predisposizione al capriccio e al gioco lezioso che si riscontra nell'attitudine comportamentale del soggetto, al quale «si accompagna il potere magico

della nominazione, una sorta di animismo attuato nel battesimo delle opere grazie a una lingua che sollecita la convenzionalità dei significanti. Giochi e bisticci di parole non intitolano, ma personificano creazioni che valgono come riflessi dell'artista, immedesimazioni piuttosto che alter ego, ipostasi anziché rappresentazioni». ²¹² In Ontani troviamo *calembours*, omoteleuti, allitterazioni, allegorie, assonanze, neologismi, pleonasmii. Eccone alcuni degli esempi più caratteristici: *ErmEstetica AiDialectica*; *ErmEstEtica CiliElegia*; *Einstein Eisenstein*; *PropaUganda*; *Mostro Margherito sbracciato sboccia-to*; *TropPiedi Pietroso*; *AndroLuiGino*; *Pasolini, pisolini, pisellini*; *LeonarDio*; *Lapsus Lupus*; *Dante, Dannato, Dandy et Ermafrodita alle Dolomiti*; *Viaggio Miraggio Globale Villaggio*; *RagaRugaRogo*; *CrisAnatema*.

La parola parlata

Per *parola parlata* intendiamo esclusivamente la parola pronunciata dall'artista al momento del dialogo. Essa è *parlata* in quanto la priorità che la identifica non è tanto l'oralità della persona come fenomeno comunicativo che avviene tramite il suono della voce, quanto il carattere di istantaneità che contraddistingue il momento del dialogo come epifania della parola. La parola che intrattiene un rapporto con il linguaggio dell'artista che parla di sé e della sua opera va considerata innanzi tutto secondo un'accezione performativa della pratica dell'oralità.

Nel dialogo l'opera assume un'altra forma per mezzo della voce del parlante e il "senso" emerge mediante una procedura maieutica che l'interlocutore e l'artista costruiscono vicendevolmente. Secondo questa prospettiva la parola diviene atto di espressione in grado di attuare nel soggetto che parla una funzione "disvelatrice" del suo essere. Questo essere è l'artista.

Nell'interpretazione, la critica comunemente intesa, attraverso la scrittura, decodifica il manufatto artistico, mettendo in luce le dinamiche non svelate dall'opera nella sua oggettività fruibile, e dona allo spettatore la possibilità – una fra le molte – di comprendere il *factum* nella sua essenza originaria. La voce dell'artista nel dialogo tuttavia svolgerebbe una funzione di avvicinamento dello spettatore all'opera molto più diretto. Oggi la possibilità di mettere l'artefice in condizioni di parlare dell'artefatto sono notevolmente maggiori.

Attraverso il dialogo dunque potrebbe avverarsi l'epifania dell'opera per mezzo delle parole dell'artista. Infatti «il dialogo risponde a una grammatica di sguardi, di movimenti, di accenti sonori, di pause e silenzi, di interferenze, cui la rappresentazione scritta può solo accennare. Nel dialogo la

²¹² G. Maraniello, *Alibi e lapsus. L'aleph di Luigi Ontani*, in AA.VV., *Luigi Ontani Gigante3RagazzEtà7ArtiCentAuro*, cit., p. 20.

parola è voce, ovvero suono, senso, significato». ²¹³ Se il dialogo tra artista e interlocutore deve avvenire nella prospettiva del *διὰ*- (la preposizione greca che indica lo scambio, l'attraversamento dell'altro per mezzo della parola), allora esso corrisponde a un tipo di incontro simile a quello tra opera e osservatore. E dunque soltanto «l'oralità, come ambito indistinto tra senso e forma» riesce a «tenere in vita la percezione nata dall'incontro». ²¹⁴

Nel dialogo l'esercizio della voce presentifica nel tempo dell'istantaneità l'opera e l'artista, fondendo le idee di pensiero, idea e performatività ²¹⁵. Parlare è domandare e rispondere con il disvelamento dell'Io. Così la voce, per mezzo delle parole, riesce a condensare ciò che rimarrebbe conoscibile solo separatamente: «La voce è l'esempio puro di *koiné*: originalità e riconoscibilità dell'interpretazione, espressione polisemica in cui il circuito mentale e la *sensazione*, nati dall'incontro con l'opera, sono ancora fusi come origine dell'idea critica». ²¹⁶

La temporalità svolge una funzione essenziale nel dialogo. La parola dell'artista diventa evento unico in grado di creare l'incontro con l'altro, pur nell'inconsistenza dell'opera: «L'oralità, intesa come scrittura mobile, come esperienza precaria tesa a mantenere intatta l'indeterminatezza dell'opera, vive in una contemporaneità/simultaneità reale e non presunta con l'opera e produce un'apertura vera verso la sua alterità». ²¹⁷ Tale apertura non è data dalla pretesa di chiarire del tutto il carattere indecifrabile dell'opera, ma proprio dal suo mantenimento. La parola tende un ponte tra opera e osservatore percorribile soltanto grazie alla presenza *hic et nunc* dell'artista che parla. Egli colma mediante le parole lo spazio vuoto che l'opera volontariamente genera. Tramite la parola essa può aprirsi all'osservatore pur mantenendo intatta la sua aura. Nel dialogo Ontani non *svela* l'aspetto della forma ma lo illumina agli occhi dello spettatore attraverso la manifestazione del proprio Io di artista che parla. Le parole colmano un vuoto e allo stesso tempo attuano l'espansione dell'opera nella voce del loro autore.

Il dialogo così come l'opera sfugge al tempo se non per il mero posizionamento storico – corrispondente alla data dell'opera o all'avvenuto dialogo – per mantenere aperta la dimensione dell'interpretabilità, sia delle parole dell'artista che delle particolarità del manufatto artistico:

«Le parole intervengono a colmare lo spazio che una coperta mobile e bene tessuta, ma su una dimensione autonoma, lascia parzialmente allo scoperto. Le parole rappresentano, quindi, il canale privile-

²¹³ A. Capasso, cit., p. 7.

²¹⁴ Op. cit., p. 9.

²¹⁵ Il termine riferito alla parola è stato coniato per la prima volta nell'ambito della filosofia del linguaggio dal filosofo J. L. Austin in *How to Do Things with Words*, Oxford: Clarendon Press, 1962.

²¹⁶ A. Capasso, cit. p. 9.

²¹⁷ *Ibid.*

giato per una scoperta mai definitiva, sempre in atto, dell'esperienza conoscitiva fugace e temporanea che chiede all'interpretazione di non cristallizzarsi per consentire nuove aperture e nuovi dialoghi»²¹⁸.

L'opera viene come toccata dalla parola dell'artista fin quasi a farsi corpo. La scoperta dell'Altro non è solamente data dalla «funzione scambievole»²¹⁹ che avviene nel dialogo tra le parti, quanto dalla possibilità che qualcosa – l'opera – faccia la sua comparsa come parte terza; ed è come se l'osservatore potesse raggiungere «la sensazione di sentirsi toccato dall'altro»²²⁰. L'opera diviene mediante la rivelazione avvenuta nella forma del linguaggio il Grande Altro.

Un'ulteriore questione da affrontare nel dialogo con l'artista è il problema della “transcodifica”. Se il dialogo giunge dopo la fase dell'oralità alla forma scritta, va da sé che nasce il problema intorno alla modalità e ai criteri di trascrizione di quanto detto nel momento istantaneo del dialogo. Nonostante le soluzioni siano senza dubbio differenti a seconda dell'artista coinvolto, occorre sottolineare che in ogni caso il dialogo, una volta scritto, perde la sua essenza poiché «ogni processo di transcodifica produce un rumore di fondo che non si può ripulire totalmente»²²¹. Per Ontani il ragionamento vale ancora di più ed è confermato dall'attitudine comportamentale del soggetto che anche nel dialogo sfugge a ogni incasellamento possibile nelle forme linguistiche comuni: espressioni costruite, silenzi a metà, frasi non concluse e spesso disordinate nella disposizione degli elementi sintattici del discorso²²², giochi di parole e omofonie sono manifestazioni nel dialogo del carattere unico di Ontani.

Tuttavia se la parola stessa, in riferimento all'opera, può essere un disvelamento ulteriore di quest'ultima secondo quanto sostenuto finora, essa risulta anche inevitabilmente capace di tradire l'essenza dell'immagine di cui l'artista sta parlando, seppure a farlo sia il suo stesso artefice. Infatti, pur in tutta la sua potenzialità, l'immagine detiene nella storia dell'esperienza diretta dell'osservatore con l'opera, un'efficacia primordiale causata dalla forza dell'impatto immediato che essa esercita. In questo caso la mancata funzionalità della parola è evocativa nella restituzione dell'immagine ed è simile alla transcodifica scritta della *parola parlata*: «la transcodifica/traduzione della parola che parla delle immagini tradisce, ma quel tradimento è possibile anche per la parola che descrive, contiene o *parla* della parola»²²³.

218 Op. cit., p. 10.

219 Op. cit., p. 14.

220 L'espressione è di J. Lacan ed è citata nell'opera di A. Capasso, cit., p. 15.

221 A. Capasso, cit. p. 18.

222 Tale disordine non è dovuto a una scorrettezza: si vuole qui sottolineare ancora una volta un'attitudine propria solamente a Luigi Ontani che anche attraverso il dialogo manifesta una peculiarità appartenente all'ambito del suo essere artista.

223 Op. cit., p. 19.

La parola è in Ontani direttamente proporzionale all'opera, cosicché «il dialogo, in quanto strumento che dettaglia le qualità, pone in rilievo gli ambiti operativi [...] non solo secondo la regola del *modus operandi* ma anche sul modo di intendere la parola, facendola diventare comportamento, azione, e trasformando il dialogo in linguaggio d'arte».²²⁴

L'essere del nostro artista corrisponde all'*ingenium* creatore, è una totalità sulla quale e per mezzo della quale l'arte diventa fenomeno manifestandosi in quei molteplici aspetti che ne compongono la struttura. La parola così come l'abito, l'andatura e l'atteggiamento sono satelliti che si muovono intorno all'unica e universale opera d'arte: Luigi Ontani.

224 Op. cit., p. 13.

DIALOGHI
CON
LUIGI ONTANI

«Non mi cercheresti se non mi avessi già trovato»

Jacques Lacan

Giulia Giambrone *L'opera di Ontani si dispiega in alcune forme tipiche di un universo immaginativo. Possiamo definirlo anche onirico? Cosa pensa lei a proposito del sogno?*

Luigi Ontani Credo che sia evidente che dal primo momento per me l'arte è stata, una distrazione, un divertimento. Potrei dire così ma non riducendo il discorso a un dopolavoro poiché nell'arte non c'è dovere. Allora in questo senso l'aspetto immaginifico, fantastico, surreale o di sogno mi appartiene perché è quella prospettiva che pur essendo qui ci porta altrove, cioè la possibilità di non lasciarsi condizionare, nella consapevolezza però, dalla quotidianità. Per me si è sempre trattato di una possibilità di uscita dalla quotidianità, quindi anche dall'idea di "lavoro" dell'arte. Quando si disegna per me è un atto individuale e solitario, da soli c'è una possibilità maggiore di estendere questa immaginazione. Mentre nell'aspetto comportamentale per quanto esemplare sia o è rispetto alla mia storia, cioè quello dei cosiddetti *tableaux vivants*, l'aspetto immaginifico è giocato sulla trasformazione dell'immagine dell'identità. Per quanto riguarda l'immaginazione che si può esprimere con una china acquerello forse è anche maggiore perché non ha limiti sulla fisicità, per quanto possa esserci trasformazione o metamorfosi. Io credo che certamente non sono mai arrivato ad un sogno "insonnambulo", per cui il sogno mi appartiene in quanto è quasi una forma di meditazione, magari delirante... L'aspetto onirico è anche quell'aspetto della mitologia, l'aspetto poetico dell'immagine quando non ha un vincolo surreale. Non ho mai avuto la convinzione di rappresentare la realtà.

G. G. *Sappiamo grazie agli studi della psicoanalisi che il sogno è una forma di rivelazione dell'inconscio, la più significativa, la più sublime. Nei tableaux vivants attraverso il citazionismo, gli stereotipi storici, culturali e sociali emerge una sorta di inconscio collettivo. È come se lei facesse riaffiorare una memoria collettiva che appartiene a tutti ma che tutti dimenticano. Lei che pensa dell'inconscio? Ci può essere un inconscio dell'opera? Di solito lo si lega sempre al vissuto della persona...*

L. O. Io motivo i miei comportamenti con l'Arte e l'Eros... Sono due sentieri un po' più imponderabili di altri sentieri del sapere umano. A volte dimentico volutamente o non do importanza a qual è la radice della riproduzione dell'arte. L'inconscio lo capisco, anche perché recentemente in un mio incontro a Londra uno studioso orientale mi faceva notare che c'è un aspetto "pop" nella mia opera, cosa che io non avevo mai contemplato. Sono dei comprensibili luoghi comuni però poi non così ovvi... Io ho cercato anche in questo senso di distanziarmi pur vivendo d'arte, domandandomi che cosa veramente valgano le cose dell'arte che mi danno possibilità di esprimermi e di continuare ad esprimere una vita non solo mia ma anche delle cose che faccio nascere. La stessa cosa vale a proposito della psicoanalisi. È chiaro che noi come individui abbiamo comportamenti di una cultura che è stata assorbita, però io non vorrei avere in questo senso un comportamento che più ha affinità col mestiere, cioè col sapersi comportare... Mi sembra che a volte persone che sono state "toccate", frequentate o curate dalla psicoanalisi portino con sé dei comportamenti condizionanti che vengono usati come comportamenti di conquista... La mia identificazione con i simulacri che sto esprimendo nel senso della storia o della leggenda è una consapevolezza di spazio visivo o anche psicologico perché no... non si tratta nemmeno di recitazione d'altronde.

G. G. *Quando si parla di Luigi Ontani si parla inevitabilmente anche di narcisismo. L'Io è preponderante. E l'altro, la società? L'arte può essere veramente "sociale"? Come si convoglia il narcisismo dell'artista con la collettività?*

L. O. Anche nel segreto di una storia ci si rende subito consapevoli dell'esistenza di una società dell'arte che, negli anni Settanta e Ottanta, c'era in modo più evidente e più chiaro. Tuttavia non era una società. La società dell'arte che ho vissuto io inizialmente non era allineata ai doveri del resto della società, era il mondo dell'Arte. Io credo che quello che si può esprimere individualmente, ma non per eccesso esasperato di individualismo o di egocentrismo, di egotismo o di narcisismo – come è la consapevolezza o l'attributo del mio scudo come riconoscimento – è comunque già una forma di presenza e di impegno in senso sociale. È un suggerimento non solo per me stesso perché considero gli elementi dell'esprimere come fossero una tavolozza, un pennello, uno scalpello. Non ho mai sottovalutato né trovato una convinzione, un interesse, quando l'arte si fa portavoce o parallela di un impegno sociopolitico. Non fa parte dei miei interessi e forse è dovuto a una formazione solitaria ma anche a un'osservazione della Bologna degli anni Sessanta. La Bologna di quegli anni rappresentava impegno in pieno. Già allora io invece consideravo il colore, il gioco, l'elemento apparentemente frivolo, leggero e distratto per essere qui con noi comunque, non chissà in quale mondo. È evidente che il conformismo sociale non è la mia convinzione.

G.G. *La performance oggi è un potente strumento di coinvolgimento delle masse. Lei è d'accordo? La performance potrebbe essere considerata una sorta di terapia sociale?*

L. O. Io ho avuto la convinzione, non posso dire il rigore, di fare un'arte con un pubblico e per il pubblico senza fomentare né preoccuparmi di questo. Come in *Zefiro* che era la *Zattera dei Folli* al Palazzo Ducale a Genova, o in altre occasioni, non c'era pubblico... C'erano forse sette-otto persone che venivano da fuori... Invece al Kitchen di New York c'era fin troppo pubblico, c'erano centinaia e centinaia di persone... ma avevo la convinzione ovvia che non si trattasse di uno spettacolo di intrattenimento, anche se gli elementi da me scelti ed espressi erano quanto mai accattivanti. Penso che sia chiaro quello che sto tentando di dire: non sono né per il pubblico né contro il pubblico. La performance esiste anche se non c'è il pubblico. Alla Serpentine di Londra ad esempio, hanno portato la *Map Marathone* fino alla Royal Geographical Society perché l'esterno della galleria non era adeguato per fare i *tableaux vivants*...era evidente che esisteva un pubblico anche estemporaneo perché io attraversavo il parco... Non è che ci fossero dei punti specifici, delle gradinate per assistere alla performance... Io mi recavo dalla Serpentine alla Royal Geographical Society e dopo aver fatto il *tableau vivant* sulla tavolozza di petali di fiori ritornavo alla Serpentine. Il pubblico c'era e c'era ancora di più che essere dentro a un museo.

G. G. *L'arte deve ancora avere una sua dimensione di esclusività oppure non più? L'impressione è che lei tuteli questa dimensione...*

L. O. No, io non penso di possedere o non ho nessuna convinzione di esclusiva. Penso che io come persona-artista e gli altri che si ritengono tali o deputati tali, hanno tutti gli spazi e le condizioni per trovare una comunicazione col pubblico o la società. Nella cosiddetta società globale si è esasperato l'aspetto sofisticato e l'aspetto primitivo, quindi questo vuol dire che da quello che vivo, che considero, che osservo anzi, si è creata una discrepanza, una schizofrenia in certi casi, dove c'è il trionfo della de-cultura. E questa è l'arte che ha distribuito per il mondo l'arte anglo-americana, cioè l'arte come prodotto, ma non significa l'arte per la società. Si tratta di un'arte che c'è in modo evidente, palese, esplicito e anche vistoso perché c'è il linguaggio del gioco di prestigio di alcuni artisti globali che hanno l'abilità e la convinzione di comunicare al mondo ad esempio degli scandali. Io ho vissuto degli scandali, non li ho usati o fomentati, li ho vissuti assumendomi la responsabilità di un'interlocuzione a volte anche drammatica, come nello scandalo del grillo *Mediolanum* a Milano. Abbandonato dalla società dell'arte completamente, anche dagli esperti dell'impegno. Non c'è gioco o martire, sto solo dicendo che mi sembra che sia chiaro che

in particolare la società italiana dell'arte è totalmente disinteressata all'arte contemporanea. L'arte contemporanea è un'eccezione in quanto la ricchezza dello Stato come arte e del pubblico, è quando va bene una forma di turismo e di consumo del gadget. Difatti in occasione della giornata dei musei, ho fatto il *tableau vivant Ingaggiato*, cioè un tondo dove ho una rete d'oro su cui sono appesi tutti i gadgets che loro non avevano e che mi sono inventato io. Mi sembra che sia chiaro...

G. G. *In Ontani c'è una forte componente decorativa, e oggi parlare di decorativismo è ancora una cosa azzardata. Ci può essere decorazione nell'arte del XXI secolo? Ha ancora senso parlarne?*

L. O. Si e no... C'è una possibilità molto varia del linguaggio. È la consapevolezza di poter prendere degli elementi suggestivi o significativi di radici diverse, che è in fondo il concetto di ibrido che mi riguarda. Si tratta a volte di disinvoltura, di oblio della memoria... Secondo me è anche interessante se la scelta contempla la virtuosità dell'esprimere... E l'aspetto decorativo delle mie cose è considerato come elemento completativo. Io non penso che sia la predominante il fatto decorativo, penso che io parto da degli stilemi che possono essere simbolici, iconografici, iconologici che esprimo nella compiutezza dell'aspetto ornamentale. A volte mi succede di incontrare degli studenti d'arte o dei giovani artisti che vanno a Bali ad imparare a scolpire il legno, le maschere... L'aspetto decorativo è come dicevo un edulcorare, è come la maschera di cui mi vesto...ha una radice in un cosiddetto comportamento che poteva riguardare sia pittori che letterati o anche studiosi che avevano un compiacimento di vanità nella definizione del dandysmo... Però quell'abito è stato ricamato o cucito a mano, cioè ci sono i bordi dei punti dati a mano... Non è un aspetto decorativo, è un aspetto costruttivo dell'opera... Penso che c'è un aspetto costruttivo che prevede anche l'aspetto decorativo in quanto è quello che sostiene l'opera, non che è un'aggiunta, una ridondanza... È la stessa distinzione che tenevo prima ad affermare fra fare una performance e fare dell'intrattenimento... E così anche la decorazione, non è un elemento aggiunto tanto per rendere più vistosa la cosa.

G.G. *La maschera di solito è un elemento che nasconde. Nel suo caso possiamo dire il contrario: la maschera fa di lei una sorta di apparizione/rivelazione...*

L.O. Si è così anche se il passaggio avviene nel progetto dipinto. Nella maschera c'è più libertà di simbologie, di iconologie, oltre agli elementi decorativi. Essendo la mia maschera completamente inventata, non a calco, mi permette di giocare appunto sul doppio volto, sul trimurti, su una mitologia che dà respiro ulteriore alla fantasia. Però nella stigmatizza-

zione degli elementi riconoscibili come folklori regionali potrei dire. Dalla maschera fisionomica al calco del volto, attraverso il processo espresso dalla cartapesta/ceramica/vetro, giungo alla trasformazione sincretica delle maschere etniche/antropologiche. Ad esempio una maschera balinese può essere riconosciuta come balinese pur non essendolo, e ricordo che sono entrate sui mercati popolari rivolti agli indigeni ma anche ai turisti delle maschere di mia invenzione date come maschere tradizionali da molti anni, tipo quella del doppio volto che sorride ed è melanconico.

G. G. *Ontani abolisce la distanza arte/vita facendo di sé un'opera d'arte. È il dictat del dandy. È un principio che vale sempre per un artista?*

L. O. No assolutamente, tant'è vero che io non ho il dovere di farlo, io ho il piacere di farlo. Il dandy può essere tuttora nella società cosiddetta di massa qualcuno che fa un tentativo di distinguersi. Però non è detto che sia un artista, nel senso che nel mio caso io faccio delle mostre, ma può anche scrivere dei romanzi o fare dei saggi di sociologia. Può essere anche una persona che vive un'altra realtà...Io ho un'ammirazione, una considerazione per tutti gli artisti che hanno una chiarezza e un'evidenza del loro fare e del loro linguaggio anche a un estremo opposto delle mie convinzioni, dei miei progetti. Ed è interessante come in questi anni è ancora più un'eccezione, non dico quasi una squalifica, se l'artista viene riconosciuto nell'aspetto. Io lo faccio per mia indole e carattere, nasce nella mia infanzia...Sono stato vestito infante da mia sorella Tullia e dopo ho assecondato la mia indole... ma non è perché sono un'opera vivente... È evidente che gioco su questa mia evidenza però c'è anche uno spirito credo no? Non so se l'anima...

Siamo al "Viva l'arte"?

maggio 2015

G. G. *Parliamo di design. Nella totalità della sua opera c'è anche il design. Penso ai primi oggetti in scagliola dipinti a tempera...In fondo erano oggetti di design...o forse no? Il design oggi prevarica l'arte?*

L. O. Non lo so. Un conto è il senso, l'attributo, la considerazione che io do al design come design, un altro quello che non è il mio design ma un percorso o un'affinità che può essere comparata a un autentico design. Negli anni Sessanta in Italia il design è razionale, ergonomico... Per me il riferimento era "il domatore del design italiano", Dino Gavina. Poteva succedere che andando alle mostre a Bologna o proprio frequentando le mostre nelle gallerie, nei musei, non tornavo a casa e nella notte avevo alcune ospitalità ideali, una di queste era Dino Gavina. E con Dino ci siamo ritrovati solo verso la fine della sua vita, parecchi anni fa quando

io ho cominciato a riprendere il mio rapporto con Bologna attraverso *Romamor* e quindi Grizzana Morandi. Gavina veniva a trovarmi spesso però tornando a noi... Feci gli oggetti che chiamai *pleonastici* in un contesto di mio desiderio, ricerca – usare il termine ‘sperimentazione’ non mi sembra il termine giusto come qualcuno lo ha definito –. C’era la convinzione di poter esprimere qualcosa che non fosse né scultura, né pittura, né design... Gli *oggetti pleonastici* sono nati proprio con questa convinzione. Era proprio per non avere una fedeltà alla pittura e alla scultura. C’era l’aspetto di moltiplicazione tipico del design ma non quello di progettazione... Mi resi conto che nel gioco, nella dimensione del passatempo, del tempo ludico, gli *oggetti pleonastici* si prestavano ad essere indossati e disposti lungo il mio corpo o sugli alberi, all’interno o all’esterno. Avevano il senso di un talismano. Mi suggerirono, mi chiarirono quella che poi diventò la mia posa come immagine fotografica condotta dal comportamento.

C’è un momento in cui il design e l’architettura probabilmente avevano estremizzato troppo il progetto o il contrario, per cui c’era il paradosso che non si potevano realizzare certi progetti. Così molti architetti hanno avuto la tentazione dell’arte. Nonostante io abbia espresso un’arte leggera, ludica, loro hanno giocato un po’ troppo con l’arte creando quest’ambiguità e quest’equivoco. L’oggetto design non ha più tenuto conto della sua funzione – e lo si vede anche nelle cosiddette “archistar” che possono fare dei monumenti speciali che io non sottovaluto ma che hanno perso il senso dell’uso e del luogo –. Se devo esporre in alcuni musei il problema è qual è lo spazio dell’esporre. Non ne hanno tenuto conto...pur considerando la spettacolarità di queste sculture gigantesche. Non ritengo che quello che ho fatto o faccio sia design, ma la cosa ambigua è che i designers e gli architetti non fanno i designers e gli architetti molte volte...Ci sono delle storie straordinarie, però ci sono anche delle diramazioni che non hanno voluto prendersi l’impegno di risolvere gli elementi ecologici dello spazio dell’umano, dell’abitare, del respirare, del mangiare, del dormire, dell’essere, del sedere. Per me ragionare sulle cose contemporaneamente a farle, a esprimerle, a esporle non è separabile da quando cerco, tento, di avere una chiarezza.

Giugno 2015

G. G. *Secondo Martin Heidegger «il linguaggio è la casa dell’essere». Leggendo questa frase mi è sembrato inevitabile non pensare a lei, ai titoli delle sue opere, al suo modo di intendere il linguaggio anche verbalmente. Cos’è per lei il linguaggio? Può essere una “casa” dell’essere? Più semplicemente: lei si intravede dietro i titoli delle sue opere?*

L. O. Il linguaggio in senso ideale, in senso geografico, l’ho realizzato come viaggio. Quindi il mio essere, il mio viaggio nella vita è evidente che

è condotto da un pensiero, da una convinzione-selezione costante di un punto che può essere casa ma può essere anche villaggio. La mia avventura parte da un discorso di consapevolezza di identità. Quest'identità ha dei mutamenti, delle varianti che riguardano non propriamente la casa ma il villaggio, anzi il viaggio... Sembra più che evidente che io non sono legato alla casa o alla famiglia. È chiaro che sto volutamente giocando in un modo inevitabilmente un po' dispettoso... Certo vivere il proprio essere come "casa" è pensabile... difatti io ho fatto anche dei dipinti dove l'immagine del corpo porta finestre, porte... Sto ritornando a un dato visivo perché è quello che tento di esprimere...

G. G. *E quanto è importante l'appartenenza a un luogo?*

L. O. L'appartenenza? Nella mia indole avevo capito "partenza" ...

G. G. *Beh ci siamo... effettivamente.*

L. O. L'appartenenza è fondamentale, però da contraddire, cioè non compiacendosi di quello che nel caso migliore viene definito *genius loci* ma avendo la consapevolezza di una dimensione relativamente indigena per poter poi partire per un'altra parte. Nel mio caso il desiderio è l'altrove ma l'appartenenza è fondamentale. Anche nei suoi limiti... ci sono dei limiti che possono essere facilmente contraddetti o trasgrediti, o comunque possono creare delle prospettive a ventaglio... Comunque credo di aver costantemente, quasi, non dico sempre, stigmatizzato l'appartenenza ma non come presupponenza, come a dire "appartengo a quella classe o casta culturale" alla quale è evidente che io non appartengo. Però la conoscenza è questo, anche nel viaggio è un'appartenenza che non ci appartiene ma alla quale ci si può affacciare...

G. G. *Lei è sempre altrove. La sua identità migra costantemente attraverso i tempi e i luoghi. Lei vive nella dimensione del viaggio. Al contempo trova radici nei luoghi specifici dove di volta in volta esporrà: trae beneficio dal luogo per la creazione dell'oggetto artistico che lo ospiterà...*

L. O. Recentemente ho fatto un sogno: un collage con i luoghi in cui io ho amato vivere, dove io ho creduto di poter vivere meglio, di poter esprimere meglio; ed è una città unica... È "la città delle città"... Le mie città potrebbero confluire tutte in un'unica città dove incontro le persone che veramente ho conosciuto...

G. G. *Questo sogno è interessante...*

L. O. È un sogno che faccio più volte... però quando si ripete a distanza di tempo non incontro la stessa persona, incontro delle persone che ho frequentato o in una delle città o in diverse città in questi viaggi... Sono

amici o amiche... Mi sembra che sia indicativo cosa è surreale e cosa invece la nostra memoria unisce fantasticando anche nel momento del sonno, del sogno...

G. G. *Mi interessa molto la psicoanalisi...*

L. O. Dicevo proprio per questo...quando c'è all'esterno una domanda come se fosse un'enigma... Io non credo di aver mai avuto degli incubi...

G. G. *Il discorso si fa sempre più interessante...*

L. O. Sì, ho avuto delle cose che non mi sono piaciute nella mia esistenza ma non degli incubi...

L'ho portata fuori dalla domanda?

G. G. *No no, anzi... Colgo l'occasione per riallacciarmi alla psicoanalisi più direttamente. Mi è venuto in mente Lacan che diceva che l'Io è un'illusione: l'Io è come stratificato in tante parti senza un nucleo. Può essere questo il suo caso, non crede? Può sembrare un paradosso... C'è un Io ben determinato e un altro più evanescente? O ci sono entrambe le cose?*

L. O. Anche lei ha un genitore psicoanalista?

G. G. *No.*

G. G. *Lei ha un fortissimo Io, però al contempo questo Io si esprime anche attraverso gli altri, attraverso una molteplicità... È un paradosso?*

L. O. Noi abbiamo un Io che è lo specchio dei nostri occhi, una finestra del mondo...Io ho un desiderio culturale è evidente, quindi mi sono nutrito di uno sguardo che riporto nelle espressioni del mio Io...però fa parte anche di una possibilità di interagire, di ripetere in modo differente e indifferente l'arte che io ho amato, perché le mitologie, le allegorie hanno sempre percorso una ripetizione che può essere non solo l'identità ma anche la metafora, la parabola, l'enigma...Quindi il mio Io l'ho vissuto così anche nell'arte...

G. G. *Una volta mi ha detto una cosa che mi ha colpito a proposito dell'aspetto decorativo: la decorazione non è una ridondanza, ma è un aspetto strutturale della cosa. Vorrei che mi parlasse ancora di questo...*

L. O. Un esempio esemplare: l'*ErmEstetica* di Nerone: c'è il costume tipico romano, la tunica... Però la decorazione ai bordi di questa tunica è uno spartito musicale. Io ho scelto una decorazione che è la rappresentazione precisa di uno spartito che potrebbe essere suonato...è la *Follia* di Corelli. Quindi è sì una decorazione che però ha un elemento significativo, apodittico, proprio perché un musicista davanti all'*ErmEstetica* di Nerone potrebbe eseguire la *Follia* di Corelli.

G. G. *Parliamo ancora di linguaggio. Nella definizione di artista quanto è importante la parola orale, l'esprimersi sotto forma di linguaggio parlato? Secondo lei questo quanto contribuisce alla definizione di artista? In lei mi sembra molto importante...*

L. O. Non c'è soltanto il linguaggio verbale, c'è anche il linguaggio scritto. Esso varia a seconda del linguaggio specifico dell'arte visiva e a seconda del carattere, dell'indole, della personalità o della complessità della sintesi con cui un artista esprime, definisce la sua idea. Nel mio caso penso di poter dire – come fosse un autoritratto – che io ritorno sempre alle mie radici, alla mia formazione dilettantesca di autodidatta. Io ho avuto una curiosità, una tentazione, una formazione che era ed è un ventaglio che contempla non solo il dato critico-teorico ma anche il dato letterario. Quindi il parlare per me diventa un elemento fondamentale o comunque completativo. Un'estensione che riguarda anche il dato visivo ed entra subito in gioco anche nei titoli. Non ho mai fatto un “senza titolo”.

G. G. *Queste domande che le faccio come vede tornano sempre su alcuni punti... Qual è il confine tra il carattere strutturale della decorazione e il carattere invece ridondante?*

L. O. Io sono anche convinto di avere un linguaggio ridondante, se non sono ridondante io nel mio linguaggio non so cosa dovrei essere.

G. G. *Dalla nascita della performance in poi assistiamo ad una sua dipendenza dalla fotografia perché documenta quello che altrimenti sarebbe un evento effimero che inizia e finisce in un momento preciso...*

L. O. Quando c'è la fotografia come documentazione di una mia eventuale azione o comportamento è un'eccezione nel mio caso. Cioè la distinzione che ho cercato di esprimere nel mio rapporto con la fotografia è la stessa distinzione che io tengo nei rapporti artigianali. Io non sono un ceramista e non ho intenzione di esserlo e non sono un fotografo anche se ho espresso io stesso con l'uso della macchina fotografica a mio comodo – tante fotografie le ho scattate io soprattutto per i *Tappeti volanti*, i mostri *SettArti* eccetera –. Ritornando alle origini, ho la consapevolezza di avere un'idea in fotografia che non esisteva. Il mio rapporto con la fotografia nacque proponendo gigantografie a colori quando andai dal fotografo più noto di Bologna, Villani del quale si trovavano riproduzioni d'arte antica sui treni. Allora la pubblicità o la moda in sorgere non usavano stampare foto su una carta unica. Erano dei pezzi di carta che formavano un'immagine di superficie. L'unico che ci riuscì fu uno stampatore a Forlì dove andavo, finché non trovai una prospettiva a Roma tempo dopo. In un mio recente viaggio in India qualcuno mi faceva notare che la mia tecnica di

acquerellare le fotografie non è una forma di nostalgia. Di fatto si tratta di dipingere... È una scelta linguistica molto precisa, una sensibilità coloristica, non è assolutamente soltanto un discorso di nostalgia di una tecnica...

Settembre 2015

G. G. *Il suo punto di vista sulla religione in Oriente? Lì la religione svolge un ruolo fondamentale...*

L. O. Perché in Vaticano no?

G. G. *La mia impressione è che in Oriente la religione sia quasi un elemento oserei dire "invadente" nella vita di tutti i giorni – anche se non è il termine corretto – ma forse oggi non è più così...*

L. O. C'è un equivoco totale, costante, che riguarda non il nostro tempo ma tutti i tempi della storia dell'uomo. Nessuno sminuisce che esista anche la religione. Io faccio considerazioni riduttive ed estensive: la magia, la superstizione, la religione. È una trinità inscindibile che tiene sospeso il comportamento di fede dell'umanità... Durante una cena che c'è stata tempo fa, feci notare che in questo paese esisteva la Democrazia Cristiana con la croce sul simbolo...

G. G. *In Oriente l'idea di fede è molto diversa da quella occidentale...*

L. O. In Oriente ci sono delle enormi zone create dai missionari di Cristianesimo che si notano viaggiando. Quando io stavo in Sri Lanka riconoscevo i cristiani dal comportamento disagiato che avevano... Non c'è un'allergia da parte mia. Io sono molto attratto da ogni religione, ma non mi sembra interessante il cambio di religione, anche se è accettabile in un chiarimento intellettuale-cerebrale o di fede. Il Vaticano ha una volontà, una capacità di presenza globale che altre religioni non riescono ad ottenere. Non credo che il rumore del mondo attuale riguardi veramente la religione, ci sono degli individui che hanno trovato come sempre una prospettiva dei loro drammi irrisolti attraverso un comportamento religioso che religioso non è... mi sembra tribale. Può darsi che certe religioni orientali come diceva siano favorevoli oggi a una forma di "perduta intimità" ma non credo proprio...

G. G. *Io non sono mai stata in Oriente...*

L. O. Anche se c'andasse adesso in Oriente... beh non c'è più, è rimasto solo un dato geografico... l'eccezione...

G. G. *Lo stereotipo del paese orientale salvo dalla globalizzazione non esiste più...*

L. O. No, non c'è nessun Oriente che io conosca. Il Giappone forse... l'India no... La cerimonia a Bali rappresenta un sogno comunitario, inte-

gro e tribale nei comportamenti, nei gesti e nelle danze musicali, nell'uso delle maschere tribali. Nelle nostre chiese con la scomparsa del latino si è tolta mitologia. L'equivalente potrebbe essere in Asia la litania in sanscrito che non conoscono perché non sono colti. Ho comunque osservato in diversi luoghi e tempi la convivenza delle varie usanze religiose...

G. G. *Io ho finito.*

L. O. Posso concludere con il “Viva l’arte” e “Viva la vita dell’arte”?

ottobre 2015

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. (1999) *Il pensiero dell'altro*, a cura di F. Riva, Edizioni Lavoro, Roma 2008.
- Baudelaire, C. (1976) *Cœuvres complètes, II*, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», Paris (trad.it) *Scritti sull'arte*, Einaudi, Torino 2004.
- Barilli, R. (2006) *Prima e dopo il 2000. La ricerca artistica dal 1970-2005*, Feltrinelli, Milano 2014.
- Camus, A. (1951) *L'Homme révolté*, Gallimard, Paris (trad.it.) *L'uomo in rivolta*, Bompiani, Milano 2014.
- Capasso, A. (2007) *Opere d'arte a parole. Dialoghi sull'arte contemporanea*, Meltemi, Roma 2007.
- Carboni, M. (1996) *Estetica dell'Ornamento*, Aesthetica Preprint, Palermo 1996.
- Carboni, M. (1996) *L'ornamentale. Tra arte e decorazione*, JacaBook, Milano 2001.
- D'Angelo, P. (2003) *Estetismo*, Il Mulino, Bologna 2003.
- Foucault, M. (1966) *Les Mots et les Choses*, Gallimard, Paris (trad.it.) *Le parole e le cose*, Rizzoli, Milano 1970.
- Gadamer, H-G. (1960) *Wahrheit und Methode*, Tübingen (trad.it.) *Verità e Metodo*, Bompiani, Milano 1983.
- Galimberti, U. (1983) *Il corpo*, Feltrinelli, Milano 2013.
- Heidegger, M. (1959) *Unterwegs zur Sprache* (trad.it.) *In cammino verso il linguaggio*, Mursia, 1990.
- Heidegger, M. (1969) *L'arte e lo spazio*, (trad. it.) Il melangolo, Genova 1998.
- Krauss, R. (1990) *Le Photographique*, Éditions Macula, Paris (trad.it.) *Teoria e storia della fotografia*, Bruno Mondadori, Milano 2000.
- Lacan, J. (1973) *Le séminaire de Jacques Lacan Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Éditions du Seuil, Paris (trad.it.) *Il Seminario, Libro XI, I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi (1964)*, Einaudi, Torino 2003.
- Recalcati, M. (2012) *Jacques Lacan. Vol. 1: Desiderio, godimento e soggettivazione*, Raffaello Cortina, Milano 2012.
- Ricoeur, P. (1990) *Soi-même comme un autre*, Éditions du Seuil, Paris (trad.it.) *Sé come un altro*, Jaca Book, Milano 2015.
- Riva, F. (2005) *Filosofia del viaggio*, Castelveccchi, Roma 2013.
- Sartre, J.-P. (1965) *La transcendance de l'Ego*, Librairie Philosophique J. VRIN, Paris (trad.it.) *La trascendenza dell'Ego*, Marinotti Edizioni, Milano 2011.
- Luigi Ontani Incontra Giorgio Morandi. Casamondo NaturExtramorteAntropomorfane*, Danilo Montanari editore, Ravenna 2015.
- Luigi Ontani "Er" "Simulacrum" "Amò"*, G. Di Pietrantonio, L. Cherubini, GAMeC Books, Bergamo 2014.
- Luigi Ontani CapoDioMonte*, G. Leonardi Buontempo, N. Spinosa, G. Merlino, A. Bonito Oliva, L. M. Barbero, L. Ontani, Charta, Milano 2010.
- Luigi Ontani, Gigante3RazzEtà7ArtiCentAuro, VillinoRomAmor, TRIBÙ TABÙ Dei GRILLI Balinese sulla ragnatela di Bambù* (tre volumi), G.Maraniello, C. Marra, F. La Cecla, E. Volpato, E. De Luca, a cura di G. Maraniello, MAMbo Museo d'Arte Moderna di Bologna, Bologna 2009.
- Luigi Ontani MarmArmonia*, L. M. Barbero, Charta, Milano 2007.
- Luigi Ontani OntanElegia*, A. Galasso, K. Rittipairoj, F.Alinovi, H. Ulrich Obrist, J. Hoet, a cura di A. Galasso, Umberto Allemandi&C, Torino 2004.
- Luigi Ontani NapoleonCentAurOntano*, V. Biasi, Gangemi, Roma 2003.
- Luigi Ontani CiliElegiaPineAlita*, R. Barilli e AA.VV., Mazzotta, Milano 2000.
- Luigi Ontani*, Herausgeben von Peter Weiermair, MitBeiträgen von Francesca Alinovi, Renato Barilli, Mariuccia Casadio, Lo-Anne BirnieDanzker, Gillo Dorfles, Danilo Eccher, Goffredo Parise und Peter Weiermair, Edition Stemmler, Kilchberg/Zürich 1996.
- Luigi Ontani Alnus Aurea*, ArTrandom, Kyoto Shoin International, Kyoto 1990.
- Luigi Ontani*, R. Barilli, Galleria San Fedele, Milano 1970.
- Ontani Il clown della rosa*, R. Barilli, Galleria d'Arte Moderna Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1991.

APPENDICE ICONOGRAFICA



Fig. 1 - Tavolozza, *Autoritratto con colori viventi*, 1969.



Fig. 2 - *Oggetti pleonastici, 1960-1970.*



Fig. 3a - *Pinocchio*, 1972, fotografia a colori e cornice in foglia d'oro.



Fig. 3b - *Maschera Pinocchio* 1981 realizzata a Bali con I Wayan Sukarya.



Fig. 4 - *MabARAJa*, 1977, fotografia acquerellata e cornice in foglia d'oro.



Figg. 5-6 -IgnOraSapienza, acquerello e maschera.





Fig. 7 - *La Pulce di Pulcinella*, 1990-1993, veduta istallazione presso Museo di Capodimonte, Napoli, 2009.



Fig. 8 - *AuroboruSerpentine*, performance, *Serpentine Gallery Map Marathon*, Serpentine Gallery e Royal Geographical Society, Londra, 2010.
Courtesy Olivia Hegarty (oliviahegarty.com).



Figg. 9a e 9b - *ErmEstetiche*, veduta mostra presso MAMbo, Museo d'Arte Moderna di Bologna, 2008.





Fig. 10 -*GaneshaMusa*, 1998-2000, veduta mostra presso Acquario Romano, Roma, 2000-2001.



Fig. 11 - *Girasolo*, 1988, *ceramica policroma realizzata con Venera Finocchiaro*.

*Finito di stampare nel mese di gennaio 2019
presso Global Print srl
Via degli Abeti, 17/120064 Gorgonzola (Mi)*