L'ultima offerta

> Di più, in questo universo metto una providenza universal, in virtù della quale ogni cosa vive, vegeta e si move e sta nella sua perfezione; e la intendo in due maniere, l'una nel modo con cui presente è l'anima nel corpo, tutta in tutto e tutta in qual si voglia parte, e questo chiamo natura, ombra e vestigio della divinità.
>
> Giordano Bruno[1]

Giordano Bruno rappresenta l'ispirazione, al di là delle epoche, di questa mostra/rituale concepita da Assunta Saulle. Quel pensatore impegnato che sfidò, a costo della propria vita, gli oscurantismi eretti a legge, rimane un modello di libertà e di coscienza. Le idee di Bruno tornano a essere attuali, in un mondo contemporaneo che ci ricorda ogni giorno che passa la fragilità. Bruno ci parla di un equilibrio cosmogonico nel quale ogni elemento trova il proprio posto e nulla deve essere trascurato, dove il visibile e l'invisibile s'intrecciano e coabitano in un permanente e sottile dialogo. Filosofo, teologo, alchimista, Bruno è il testimone di un'epoca dello sviluppo del pensiero in cui non esisteva nessun tabù, nessuna specializzazione eccessiva, nessun limite imposto dalla ragione, morale o intellettuale che fosse. L'esplorazione del campo delle possibilità, il cui oggetto era il dare una risposta all'interrogazione dell'umanità. Tra gli strumenti preferiti dell'epoca di Bruno c'era l'alchimia.

L'alchimia affascina, giustamente, perché ogni tentativo artistico è, essenzialmente, *alchimia* o *magia*. E quest'operazione non riguarda solo la materia, ma anche chi corre il rischio di affrontarla. Del resto, Carl Gustav Jung assimila il processo di trasformazione alchemica all'evoluzione della psiche umana: una trasformazione del sé, all'interno di sé che presuppone, come per la materia, incessanti "putrefazioni", "abluzioni", morti e risurrezioni, senza parlare delle copulazioni della materia. Sapremo mai, nella nostra vita quotidiana, raggiungere la *rubedo* (la pietra filosofale) che qui può essere assimilata all'ultima saggezza, vale a dire, ancora, all'ultima libertà? Quella decantazione ultima, che Jung chiama "individuazione", è lo stadio del pieno possesso del sé in cui l'essere diventa *individuato*.

Il lavoro di Assunta Saulle è in qualche modo una *teoria delle origini*. Come fanno gli scienziati, Assunta Saulle tenta di rispondere a una domanda alla quale sa perfettamente non troverà risposta, e contrariamente a quanto affermava Picasso, trovare non è necessario; l'intenzione e la traiettoria che presuppone, prevalgono sul risultato. Questo enigma ontologico assorbe l'intera umanità dalla notte dei tempi. Per gli artisti, tutto quello che "viene dopo", ossia la ricerca estetica, non è altro che il corollario di questa ricerca originaria. Bisogna riportare l'estetica al suo vero e proprio ruolo, quello della traduzione, con tutti i malintesi che può provocare.

Il primo stadio della trasformazione alchemica è la *nigredo*, il nero. Partiamo quindi dall'*oscurità iniziale* che chiameremo qui "nero". In principio era il nero. Il vuoto siderale, il *nulla*. Come un enorme buco da cui ogni cosa sarebbe sorta; il vuoto non era vuoto, ma conteneva in sé tutto quello che sarebbe avvenuto. Il primo stadio del processo alchemico *nigredo*, o nerezza, non ha un'unica qualità e può essere, per il "filosofo", lo stadio iniziale della materia primordiale o, per colui che lavora nel proprio laboratorio, il risultato della fase di decomposizione degli elementi. Questa

---

[1] in Vincenzo Spampanato, *Vita di Giordano Bruno con documenti editi e inediti*. Vol II, "Documenti veneti, XI, 2 giugno 1592", G. Principato, 1921, p. 709.

decomposizione è seguita da una ricomposizione che consiste in un'unione delle due polarità, il femminile e il maschile. E non si ferma lì: c'è dissoluzione, morte del prodotto dell'unione e una nuova *nigredo*.

È con questo spirito che Assunta ha deciso di *mettere in scena* la sua proposta. L'espressione non è neutra: si tratta proprio di una teatralizzazione ritualizzata, una cerimonia pagana in cui ritroviamo gli elementi di un discorso senza parola che s'iscrive risolutamente nel campo della spiritualità. La luce occupa un posto essenziale in questa scenografia. Brilla per la sua assenza e per la maniera in cui è contenuta. Non serve ad altro che a creare un chiaroscuro che mantiene le cose in una misteriosa intimità. Gli elementi proposti dall'artista sembrano cosi distaccarsi dall'oscurità, dalla quale vengono scolpiti e messi in risalto. Per riprendere un'espressione rubata a Jean-Paul Sartre, i suoi occhi *traggono ogni cosa fuori dall'ombra natale* per darci la rivelazione di ciò che Baudelaire, nel poema *Corrispondenza*, chiama *una foresta di simboli*. Nell'architettura concettuale della presentazione, ogni gesto e ogni oggetto hanno un ruolo: pietre, legni, piatti, totem, cornici disposte come degli ex-voto di chiesa…

> Siamo dei simboli e abitiamo dei simboli; lavoratori, lavoro e strumenti, parole e cose, nascita e morte, tutto ciò è emblema; ma ci affezioniamo ai simboli e, appassionati come siamo dell'uso economico della cosa, non sappiamo che sono dei pensieri. Il poeta tornandoci, tramite un'intuizione intellettuale, gli conferisce un potere che ci fa dimenticare del loro antico uso e dà degli occhi e una lingua a ogni oggetto inanimato.[2]

I simboli nel lavoro di Assunta vengono metaforizzati e corrispondono al ruolo che Emerson attribuisce al poeta. Vediamo delle pietre preziose, delle offerte a divinità scomparse, a umani che non ci sono più e, forse, a un'idea di noi stessi che ci ha abbandonato da molto tempo. Le *finzioni autentiche* di Assunta si possono paragonare a una poesia del vivente. Forse in questa poesia si annida il vero potere dell'arte, ossia quello della trasformazione. Vestale della memoria, l'artista tenta di abolire il tempo e ridurlo alla volontà del suo sguardo: "Il tempo rimane il medesimo perché il passato è un avvenire trascorso e un presente recente, il presente un passato vicino e un avvenire recente, e l'avvenire, infine, un presente e anche un passato a venire, ossia perché ogni dimensione del tempo è trattata o presa di mira come qualcosa di diverso da se stessa: insomma, perché nel cuore del tempo c'è uno sguardo".[3]

È proprio quello sguardo che vieta di avvicinarci ai pezzi di questo puzzle in maniera individuale, poiché formano un'unica totalità. L'anima che li vivifica infonde in ognuno un soffio identico. Ciò non toglie che, in questo dispositivo organico, al rischio di contraddirci, qualche elemento separato meriti la nostra attenzione, per quanto è potente la loro forza di evocazione universale: i due totem che segnano lo spazio e s'innalzano nell'aria. L'uno, scuro, che sembra galleggiare, è circondato da pietre nere che sembrano proteggerlo, e l'altro, vero e proprio albero della cuccagna, la cui punta affilata *trafigge* il suolo, è un'offerta di pietre preziose (rosso come il rubino, verde come lo smeraldo, blu come lo zaffiro e giallo come il topazio). E sicuramente non è un caso se questi due alberi/totem sono incoronati da un rubino, il rosso della rubedo.

---

[2] Ralph Waldo Emerson, *The Poet*, in *Complete Works*, Delphi Classics, 2013.
[3] Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Studi Bompiani, 2003, p. 553.

> Il totem non è legato al suolo o all'ubicazione: membri di uno stesso clan vivono separati in diverse località e convivono pacificamente con i membri di clan diversi.[4]

Il totem sembra quindi il trait d'union che raduna l'umanità attorno a rituali simili. Attorno a loro, Saulle semina, come in una caccia al tesoro, segni, o per riprendere il lessico di Bruno, *tracce*. Seguendo il percorso e la disposizione in traits d'union di queste tracce, potremmo accedere a un'intuizione possibile dell'insieme che ci porterà all'*albedo*, il bianco. Il passaggio al bianco, per Carl Gustav Jung, ha due interpretazioni possibili: l'anima (simbolica) liberata dalla morte è di nuovo unita al corpo morto e determina la propria risurrezione, oppure l'insieme dei colori, chiamato "la coda di pavone", porta a un unico colore, il bianco, che li contiene tutti[5].

Quella stessa coda di pavone, la ritroviamo, al di fuori delle figure spettrali sorte da un'altra dimensione, nelle fotografie, con questa fantasmagoria dei colori suscitata dai movimenti del corpo del soggetto. Siamo i testimoni di una trasformazione in corso, il cui oggetto finale rimane da delucidare, come una nuova nascita. L'*albedo*, che altro non è, ricordiamolo, che il secondo, simboleggiato dall'argento o la luna, e che Jung assimila all'alba che precede lo spuntar del giorno. É un essere in divenire, ancora avviluppato dal mistero iniziale, un bambino immerso nel liquido amniotico il cui destino rimane da definire.

> Ma la nostra natura specifica, la funzione e la destinazione della nostra persona, restano avvolte in un mistero altrettanto grande. Perché da dove escono, come nascono, e a che cosa devono servire queste sensazioni elementari, inestensive, che vanno a svilupparsi nello spazio? Bisogna porle come altrettanti assoluti, di cui non si vede né l'origine né la fine. E supponendo che occorra distinguere, in ciascuno di noi, lo spirito e il corpo, non si può conoscere niente né del corpo né dello spirito, né del rapporto che mantengono tra loro.[6]

Il corpo, nelle fotografie proposte da Saulle, è etereo, inconsistente e solo la presenza del viso (che Emmanuel Levinas indica come la parte più fragile del corpo), moltiplicato in altrettante personalità diverse, dice la complessità dell'essere. Ogni fotografia, afferma Barthes, è contingente, ossia dipende da un ambiente e una storia che sono entrambi collegati a una topografia. Spesso, lo spazio è lo schermo, lo sfondo che conferma e illumina i tratti e ci permette di entrare nella contingenza, senza riflessione *a priori*. Il viso diventa maschera e la maschera non è mai pura. Rappresenta una finzione autentica. È sempre, come la scultura tradizionale africana, carica di un senso visibile e di un significato invisibile e può essere questa la ragione per la quale il viso non è mai accessibile. Forse perché, come scrive Barthes: "la maschera è tuttavia la regione difficile della Fotografia".

E il viso, dopo essere passato sotto lo sguardo di Saulle, si trasforma in mitologie che ci fanno penetrare nel mondo del sensibile. Ciò che è mostrato si spinge sempre, di gran lunga, oltre quello che c'è *da vedere*. Lo sguardo non funziona più in maniera passiva, ma in maniera attiva, poiché è invitato a decifrare un certo numero di segni che attivano una narrazione parallela. Il corpo è l'illustrazione del viso che, in risposta, diventa metafora del corpo. Il contorno segreto del viso umano (di cui parlava Ernst Bloch) è, mi sembra effettivamente, l'essenza stessa di ogni volontà di rappresentazione. L'arte non è illustrazione o svelamento, anzi. È codificazione, è

---

[4] Sigmund Freud, *Opere 1912-1914. Totem e tabù e altri scritti*, Boringhieri, 1980, p.13.
[5] Carl Gustav Jung, *Psicologia e alchimia*, Bottinghieri, 2006.
[6] Henri Bergson, *Materia e memoria*, Laterza, 2009, p. 90.

camuffamento. Si rivolge alla parte silenziosa di noi, lontano da quel rumore che denunciava Barthes. Gli occhi non possono aiutarci a penetrare quel mistero.

Il corpo e lo spirito, il bianco e il nero, lo yin e lo yang, l'equilibrio attorno al quale si organizza l'universo. Il passaggio transitorio dall'*albedo* toglie all'involucro carnale ogni direzione specifica. Ogni finalità. Qui non siamo lontano dalla ricerca iniziale: chi siamo? Ma questa questione non si può più ridurre, a questo stadio, a un'ascesi psicologica, ma a una riflessione ontologica. Ci siamo sempre sbagliati sulla nostra posizione nell'organigramma vivente che divide in due polarità complementari il visibile e l'invisibile, in un universo dove non siamo altro che un'appendice:

> L'accento posto sugli esistenziali dell'uomo, nei quali il pensiero stanco e stufo di se stesso si illude di avere in mano la concretezza che ha perduto con la propria trasformazione in metodo, distoglie solo dal pensare quanto poco appunto tutto dipenda dall'uomo condannato ad essere piccola appendice.[7]

Combattere quel "pensiero paralizzato e disgustato" denunciato da Bergson, incapace di immaginare altri universi o altre cosmogonie che non appartengano a quello che è stato eretto a verità ufficiale, è l'impegno, come per Bruno prima di lei, di Assunta Saulle. Dobbiamo finalmente ammettere che non siamo quello che crediamo di essere. L'allestimento dell'artista ci ricorda la relazione perduta con il mondo sensibile della spiritualità. Forse il nostro bisogno viscerale di creare nasce proprio da questa costante mancanza? È uno slancio spirituale? Una voglia irreprimibile di comunicare con il mondo invisibile o più semplicemente una pulsione iscritta in ogni essere umano, come respirare o amare? Tocchiamo da vicino la possibilità di una riconciliazione, una forma di acme. E siamo, un'altra volta, di fronte a un insondabile mistero.

Agli albori del nostro mondo comparvero gli affreschi rinvenuti nelle grotte rupestri, paragonabili a una sorta di preghiera, a doni offerti a divinità di cui abbiamo perso memoria. L'arte fungeva da offerta. Ma quale potrebbe mai essere oggi la sua funzione? Sicuramente quella di riprendere in mano *la concretezza degli esistenziali* menzionata da Bergson, senza i quali saremmo condannati a non poter mai intravedere una possibilità di libertà. Ed è probabilmente quello che Assunta Saulle sta perseguendo, attraverso le sue creazioni. Da anni sta cercando, nel segreto dell'athanor del suo atelier, di penetrare il segreto dell'opera al rosso: la *rubedo*, totalità che significa, in altri termini, la rivelazione del vero io alla quale ci porta l'individuazione jungiana, ossia, l'espressione della soggettività più pura, la più difficile da raggiungere.

> La soggettività, condizione necessaria dell'opera d'arte, non è però di per sé la qualità estetica. Lo diventa solo attraverso l'obiettivazione; in tal senso la soggettività nell'opera d'arte è alienata e nascosta a se stessa.[8]

Ogni individualità, o *soggettività*, per riprendere il lessico di Adorno, per arrivare alla personalità, deve diventare estranea a se stessa, anonima, cioè deve dimenticarsi di sé in quanto essere autonomo. È la famosa *soggettività nascosta*, quella che porta a ciò che Bloch ha chiamato "l'ultimo incontro con se stesso". Quella che ci insedia nella potenzialità dell'infinito, all'insegna del sole. Quella decantazione ultima non va confusa con una ricerca di potere qualsiasi, ma è una ricerca permanente di libertà. Libertà rispetto a se stessi, libertà rispetto agli altri esseri,

---

[7] Theodor W. Adorno, *Il gergo dell'autenticità. Sull'ideologia tedesca*, Bollati Boringhieri, 1989, p. 45.
[8] Theodor W. Adorno, *Teoria estetica*, Einaudi, 2009, p. 490.

umani, animali o vegetali che siano, libertà, in fine, rispetto alla creazione. Questa libertà ultima è la facoltà di potere diventare "uno" con tutto quello che ci circonda, visibile o invisibile. È una libertà spaventosa in quanto ci responsabilizza e colloca al di sopra della "coscienza ordinaria".

> I confini del mondo del bello sono, come già abbiamo visto, da un lato la prosa della finitezza e della coscienza comune, da cui l'arte si slancia verso la verità, e dall'altra le sfere superiori della religione e della scienza, in cui essa passa a cogliere l'assoluto in modo meno sensibile.[9]

Cogliere l'assoluto sarebbe la funzione prima dell'arte, il mezzo per decifrare i misteri della creazione. Fin dalle pitture parietali delle grotte rupestri, la domanda rimane irrisolta. Forse si riduce, in fondo, solo a una ricerca alchemica? Una volontà di toccare con mano l'intangibile? Di rendere visibile quello che non vediamo? Riuscire, in fine, a penetrare il Grande Mistero?

L'opera di Saulle si confonde con un'ultima offerta, quell'istante che diventa, impercettibilmente, rivelazione del maturato nell'athanor alchemico, che trasfigura in una forma di epifania, o di *fenomeno*, o addirittura di realizzazione. Avremmo allora, senza nessuna certezza, la possibilità di accedere all'esperienza per sempre incompiuta dell'acme alchemica, punto d'arrivo o per lo meno obiettivo finale della Grande Opera.

Simon Njami
Traduzione di Sarah Nora Pinto

[9] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Estetica*, Tomo primo, Einaudi, 1997.