

Dire quasi la stessa cosa

Andrea Cortellessa

In *Translating Cheever*, un video del 2016 che rappresenta l'anello di congiunzione fra la sua prima esistenza di traduttrice letteraria e quella attuale di disegnatrice e pittrice (due fili intrecciati, per la verità, sin dall'inizio del suo percorso), Adelaide Cioni ha sovrimpresso parole importanti (traduco a mia volta): «nel tradurre vivo nell'approssimazione – riconosco l'impossibilità della perfezione – in ogni incarnazione del testo – tradurre è il paradosso del linguaggio – ad ogni istante penso non è possibile – non posso darvi John – in altre parole – non posso farlo – non posso farlo – ma poi lo faccio». È il doppio legame che conosce non solo chi traduce, ma chiunque tenti di esprimersi con qualunque linguaggio: «bisogna continuare, non posso continuare, non potrò che continuare», concludeva Beckett nell'*Innominabile*.

Vale lo stesso per il soggetto al quale Cioni ha scelto di dedicare questa *concept exhibition* (nel senso di *concept album*) che è *Drawings for Myself*. Il mare, dice lei, è «quella cosa che non puoi dipingere». Infatti i pittori non hanno mai smesso di provarci. Anche questo ci porta a fare esperienza di un'approssimazione, a fronte della quale "astrarre" ci dà l'illusione di essere meno imprecisi. Significa, di fronte a un oggetto, tentare di estrarne l'essenza o, per dirla col Deleuze lettore di Bacon, il «diagramma»: per questo «nessuna arte è figurativa», scriveva il filosofo in *Logica della sensazione*. Ma per lo stesso motivo si potrebbe dire che nessuna arte è astratta: anche il *pattern* più geometrico finisce per evocare una serie, un ritmo che è già un ordinamento del reale. Sin dall'inizio la ricerca di Adelaide – ossessionata da quelle che chiama «immagini secondarie», cioè i motivi ornamentali che si trovano ai margini di ogni figurazione e orientano, il più delle volte inavvertitamente, la sua percezione da parte nostra – si colloca nel *terrain vague* che per dirla con Klee non è la forma, la *Gestalt*, ma la vibrazione del formarsi, la *Gestaltung*. La sua ricerca, ha scritto Cecilia Canziani, punta da sempre al «grado zero della composizione».

Rispetto alla relativa stabilità della terraferma, il *perpetuum mobile* del mare ci espone immediatamente alla precarietà della percezione. Non solo è indeterminabile il suo oggetto in perenne metamorfosi, ma si sfaldano insieme anche i confini del soggetto in quello che Freud, rielaborando uno spunto dello scrittore Romain Rolland, definiva «sentimento oceanico»: quello in cui si fa l'esperienza di «essere uno con il mondo nel suo insieme». Nello stesso 1927 del saggio *L'avvenire di un'illusione*, con una delle sue intuizioni folgoranti, anche Carlo Emilio Gadda, commentando il celebre poemetto di Rimbaud,

parla (nel saggio che tanti anni dopo darà il titolo a *I viaggi la morte*) della coscienza come della «tolda di una nave riluttante contro nere tempeste. Ed è questa nave il "bateau ivre" delle dissonanze umane, sul di cui ponte, non che osservare e riferire, è difficile reggersi».

A questo *sentimento* – sospeso tra euforia e terrore – è dedicata la lettura che in mostra Adelaide Cioni fa del racconto di Rick Moody, *Pip alla deriva* (da lei stessa tradotto, nel 2005 per minimumfax, all'interno del volume *The James Dean Garage Band*), che sviluppa un episodio di *Moby-Dick* di Melville. Il piccolo mozzo nero della nave Pequod, per la sua codardia e la sua imperizia, dai balenieri viene abbandonato nell'oceano per lunghissime ore, e recuperato quando la sua coscienza è ormai liquefatta, al pari d'un linguaggio divenuto della stessa natura fluttuante del mare (Moody adotta infatti, nella circostanza, una forma di *stream of consciousness*). Ma, ci avverte Pip in clausola, «la mia malattia non è soltanto mia non è soltanto mia».

Infatti secondo Freud il *sentimento oceanico* non è che la forma primaria del sentimento religioso: quello che ciascuno di noi – sia o meno credente in qualche forma di trascendenza – avverte di fronte all'illimito del mare. Nei suoi diari Baudelaire chiama il mare «un infinito diminutivo», anche se per lui questo è soprattutto motivo d'angoscia (in una lettera dichiara di trovare «insopportabile l'acqua in libertà»: «la voglio prigioniera, in una camicia di forza, tra i muri geometrici di un lungofiume»). La medesima oscillazione ci mostra anche Leopardi, che trova «dolce» il *naufragio* in clausola alla sua poesia più celebre: quell'*Infinito* che simboleggia l'illimito della scomparsa elocutoria del soggetto nella dimensione *oceanica* di «questo mare».

Ben consapevole dell'ambiguità di questo sentimento, mi pare che Adelaide Cioni tenda più a quest'ultima interpretazione. Se il mare evoca l'infinito è perché qualsiasi sua porzione tentiamo di "inquadrare" (come ha mostrato una volta per tutte il Calvino della *Lettura di un'onda*, in *Palomar*) rinvia al suo inesauribile insieme: ma Adelaide – come Pino Pascali prima di lei – apprezza l'ironia di questa sorte. «Qualsiasi motivo decorativo allude all'infinito», sostiene: per la sua appunto inesauribile replicabilità. Non so quanto vada letto in modo ironico un titolo come *Tentativi di trovare la felicità* (che parafrasa il lemma più involontariamente ironico della Costituzione degli Stati Uniti): ma, permanendo nell'*imagery* marinara, i disegni che ordinano le sue «immagini secondarie» in eleganti composizioni geometriche somigliano a pavesi festanti di colori che, dall'alto dell'alberatura, salutino un approdo ormai in vista.