

STELMAN, UNIVERSO DELLA MEMORIA

Mario Rotta

TerzoOcchio, 55, 1990

L'occhio si perde dentro squarci di azzurro profondo: e le forme metamorfiche che navigano attorno all'orizzonte ne rincorrono la scia, come i legni del naufragio strappati dall'uragano seguono il vortice fino al nucleo. È l'ultimo dipinto di Stelio Manneschi, in arte Stelman. Frugando in un libriccino, lo ha intitolato *Confluenze*, e, come sempre, lo ha appeso al posto d'onore: verrà rimirato e meditato, finché un lavoro più recente lo soppianderà. L'opera, per Stelio, è sempre *unica*, e come tale deve essere lentamente assaporata. Ultimo ordito di una trama infinita, contribuirà a poco a poco a rendere più chiaro l'intero disegno, come ogni capitolo suggella un libro, ogni libro il lavoro di uno scrittore. Quell'opera nasce lontanissima nel tempo e nello spazio, e Stelio comincia a pensarla sovrapponendo su un cartoncino qualche ritaglio di giornale e qualche frammento di rotocalco scolorito per natura o per artificio. Il *collage* rimane poi in un taccuino, finché Stelio non ne percepisce la completa e definitiva metamorfosi; solo allora può trasformarlo in dipinto. Il procedimento, è stato notato più volte, è simile a quello dei dadaisti e dei surrealisti e ricorda lo «stream of consciousness» di Joyce così come un certo versante della pop-art. Ma solo apparentemente. Quello di Stelio, infatti, non è un meccanismo fine a sé stesso. È piuttosto un metodo, peraltro assai rigoroso (Stelman lo pratica da più di quindici anni), e come tale va analizzato e valutato con ben altra attenzione. Scopriamo allora che il collage è soltanto un passo, un pretesto, come lo sono i frammenti del mondo «mediato» che lo costituiscono. Solo la riproduzione estetica della somma dei fenomeni che compongono il bozzetto può dirsi *opera*, ed è su questo aspetto che occorre riflettere, resistendo ad ogni tentazione nei confronti della sua stessa, affascinante genesi. L'opera si sviluppa infatti attraverso tre piani distinti: uno è quello puramente formale, è la presenza determinante di un ritmo che talora si concentra su precisi nodi, nuclei di forza e di quiete insieme, come gli occhi di un ciclone, talora si espande verso il limite imposto dalla bidimensionalità, peraltro ribadita dal costante rapporto orizzontale dei quadri. L'altro è quello linguistico, è il gioco leggero dei colori, la cui sostanza, sempre splendente, si attua in un sistema di relazioni sottili, spesso indipendenti dagli stessi vincoli formali, e quindi non sempre codificabili attraverso le leggi della percezione. L'ultimo è quello contenutistico, è quel tanto di mondo fenomenico che rimane nella ricomposizione di Stelman, ciò che l'artista astrae dai flussi inconsci del sistema di valori che regola l'intera costruzione e che determina una sorta di ipotetico messaggio, un'occhiata, fugace ma lucida, ancora tutta da scoprire,

al di là della caverna, del muro, della ragion pura, del bene e del male. Ci piacerebbe chiamare questi tre momenti con nomi antichi: grammatica, retorica, dialettica. In nessuno dei tre casi il frammento conserva un valore autonomo. Tutti e tre i piani, peraltro, vivono di interconnessioni reciproche. L'opera, quindi, non è l'inno tautologico al proprio farsi, ma un fenomeno sublimato, la sintesi irripetibile e momentanea di una concatenazione di eventi possibili, un attimo di equilibrio non fuggente nel divenire universale, un vortice di caos riorganizzato secondo le leggi del cosmo, di cui solo l'artista, secondo Arnheim, è depositario e custode. Non è né assoluta né relativa, è *frattale*, e vorremmo per questo vederla crescere fino a limiti che, evidentemente, non esistono, o non sono né percepibili né misurabili. In base ad alcune di queste ipotesi, Stelman costituisce una vistosa anomalia negli anni delle avanguardie con l'etichetta e gli ingredienti. Per lui il linguaggio non è mai il fine, ma il mezzo per arrivare a qualcos'altro, forse alla pittura, per lui l'arte non è un sistema da sottoporre ad analisi, ma un continuo e faticoso discorso metodologico, un modo per «possedere» una visione del mondo. Una visione ancora appassionatamente "umanistica" che continua a partire da presupposti deconstruzionistici, per afferrare però un pensiero non più così debole. Nell'epoca della riproducibilità tecnica della trasgressione, tanto rigore filosofico è, di fatto, un'insostenibile provocazione: nei dipinti di Stelman non c'è nulla di manifesto e nulla di ermetico, manca l'autocompiacimento narrativo, forse perfino il puro e semplice piacere della materia, a meno che essa non sia puramente pittorica; e tanto basta per allontanarli da quasi tutte le esperienze contemporanee, che su quei principi, invece, si fondano. Sono allora scritture mentali da decifrare attraverso quel microscopio galante che condensa l'etica del libertino e l'estetica dello scienziato. Sono universi della memoria, che solo l'arte consente, in quanto strumento della conoscenza.