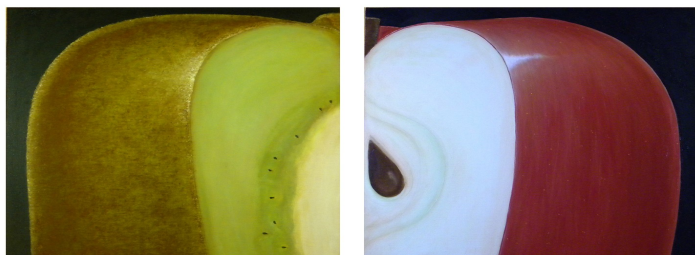


Isabella Giovanardi. *Natura naturata*

a cura di Ginevra Bria

*Quand'è quasi mezzogiorno le ombre sono solo neri,
acuti margini ai piedi delle cose, in procinto di ritirarsi in silenzio, all'improvviso,
nella loro costruzione, nel loro segreto. Come il sole al sommo della sua orbita,
la conoscenza delinea allora i contorni delle cose con il massimo rigore.*

W. Benjamin



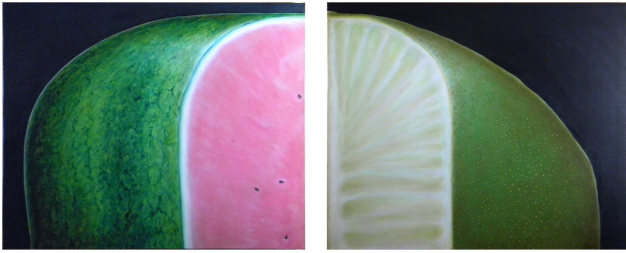
Natura intuita

Nel percorso di Isabella Giovanardi, la prima esperienza della natura corrisponde ad un moto, un movimento di assimilazione simbolica. L'idea di natura migra, dall'esterno dove tutto appare perché succeda, in accordo con la necessità delle leggi di natura, verso l'interno. Verso l'intuizione della libertà alla base di tutte le regolamentazioni formali umane. Il pensiero di natura dunque si muove verso una libertà racchiusa nel cuore del necessario, mentre l'andamento pittorico si sposta per configurare quella stessa libertà e incanalarla nell'inaspettata e sorprendente emergenza di forme ulteriori. La concezione scolastica di *natura naturata*, nel percorso pittorico di Isabella Giovanardi, torna così ad essere natura ermeticamente investita da quel che è, natura liberamente arrivata alla forma; mentre, a priori, come un'allegoria lontana, la *natura naturante* continua a produrre se stessa da se stessa, illuminandosi. E vegliando su ogni scoperta compositiva.

Le due modalità di percezione e rappresentazione della natura si compenetrano, come due lati, due versioni dello stesso processo di apprendimento dinamico. È solo attraverso l'opera d'arte che la pittrice partecipa dell'unità e della mimesi di natura. In questa fase della rappresentazione, l'architettura estetica diventa oggettiva, attraversando l'opera d'arte sezionata, per sprigionare l'identità del soggetto e le origini dell'oggetto. Il risultato è una chiara premeditazione dell'attività conscia e inconscia che da essa ne scaturisce.

Per Isabella Giovanardi, nella natura viene riconciliata l'opposizione tra ragione pratica e pensiero iconico, dimostrando che l'attività della produzione artistica supera la separazione fra i limiti della libertà e le aperture della necessità. La dicotomia tra esterno e interno, continuamente combattuta nei lavori, attraversa la composizione della superficie pittorica per giungere alla significazione destrutturata e statica di un centro. L'*immaginazione produttiva* unifica così l'intuizione estetica a una specifica ricerca intellettuale che, nel procedere della pittrice d'adozione milanese, è sinonimo di sovrapposizione e interiorizzazione dello stato di natura. Il valore di questa esperienza estetica si tramuta in una conformazione pittorica dal sentore meditativo, conferendo un accesso insostituibile al mondo delle Idee; a quella platonica caverna scura che continua a far emergere orchidee maliarde, zucche matrigne e mele avvelenate, frutti che mostrano la loro pallida, voluta inossidabilità. L'analisi simmetrica tra la comparazione botanica e la materializzazione simbolica ne rimarca il substrato, l'arena all'interno della quale il mondo, per Isabella Giovanardi, si manifesta. Tanto nei quadrittici quanto nei dittici la natura, tenuta entro i confini geometricamente impercettibili della forma, abbandona la propria immediata oggettivazione diventando segno di dettaglio e traccia di conoscenza. Ogni trasposizione fruttifera o floreale che sia si trasforma in desiderio ipostatizzato, intero reale. Monade totalmente trascesa e assegnata in parti uguali dalla natura, come segmento immune alle vicissitudini del tempo.

Se dunque l'intuizione di natura è preordinata rispetto alla stesura pittorica, alle sue campiture sottese, alle iridescenze velate e a variazioni cromatiche, nei soggetti di Isabella Giovanardi l'esplorazione sistematica è indice rivelatore di una specifica causalità fenomenica. Totalità, sintesi e sineddoche, infatti, generano attriti visivi che innescano l'emersione di diversi tipi di entità naturali dall'aspetto impalpabile ma cognitivo.



Natura sezionata

Queste diverse indagini figurative sono integrate nella cornice di una singola *varietà* analogica che descrive, delineandone le parti, il dominio di precise entità naturali. Il pretesto emulativo che spesso ricorre nelle origini delle tele di Isabella Giovanardi corrisponde all'avvio di un apparato concettuale adeguato ad un'analisi che, senza il dominio fisico-botanico, non potrebbe continuare a mantenere la propria esistenza ultra-terrena. La natura è qui un principio di bilanciamento interno fra la possibilità di un cambiamento e l'esistenza di un percorso in quiete. Ma senza fine. Questo significa che quando un soggetto, un'entità rappresentativa si sposta dal proprio stato di *fonte ispirazionale* per diventare spiegazione di un evento formale, questo soggetto descrive tanto ciò che si estende nel reale, quanto quel che viene processato dall'intuizione, quanto quel che viene agito morfologicamente dalla pittura; instillando le precondizioni per uno specifico processo di *ripartizione transazionale*.

Il rapporto arte e natura si caratterizza infatti nella costitutività delle forme artistiche in analogia con quelle naturali; legame che riguarda il processo formativo, ma non un richiamo alla contemplazione delle forme fenomeniche. Per lei la bellezza risiede nelle volumetrie, comunque sia, elaborate dall'uomo. Se arte e natura hanno in comune la loro manifestazione all'interno di forme, l'arte si distingue dalla rappresentazione della natura e dalla natura come rappresentazione in quanto espressione.

Da questo livello *preoggettivo*, si giunge quindi ad una ridefinizione del rapporto che l'artista intrattiene con la natura e con il visibile in generale: ogni distanza tra la pittrice e la natura viene annullata, a tal punto che i ruoli sembrano scambiarsi. E in una sorta di laboratorio, un sottobosco in vitro, l'artista si sente d'essere guardata dall'interno di un altro buio. Solo realizzando questa

comunione con il visibile, questa inversione soggetto-oggetto con la realtà, Isabella Giovanardi può effettivamente rendere visibile ciò che anima intrinsecamente ogni visibilità. La natura immaginata del pittore, in lei, non è più uno sguardo su un di *fuori*, relazione meramente fisico-ottica, col mondo. Il mondo non è più davanti a lei per rappresentazione: è piuttosto lei stessa che nasce nelle cose come per concentrazione e venuta-a-sé del visibile.

In scia, i suoi dipinti, possono dunque rapportarsi a una qualunque *cosa* empirica, non solo a mere nature morte, per il fatto che prima di tutto, prima di essere sviluppate come entità, sono immagini *autofigurative*. In ogni spaccato di natura diventa quindi necessario dare riverbero a *qualche cosa* solo essendo spettacolo *di tutto*, perforando la pelle, la buccia delle cose, per mostrare come queste ultime si fanno *memorie* e il mondo mondo. Questo chiasmo tra pittore e natura, tra vedente e visibile, trova le sue radici più profonde nel tentativo dell'artista di dipingere la natura un istante dopo il suo stesso *farsi*, nel cosiddetto momento sorgivo. Lo spazio topologico si risolve nell'immagine di un essere che, sotto gli accenti di colore più vivi, si tramuta in sapere mnemonico per sembrare splendente come nel biblico *Primo Giorno*. Segno di un *salto* rispetto al nostro *suolo dell'abitudine*, il mondo quotidiano di Isabella Giovanardi è perturbato dalla pittura che si comunica per mezzo dei sensi e del loro sistema di equivalenza in natura. La ricerca di questo tipo di interpretazione contemporanea ritrova, nella propria demarcazione, una presa di coscienza esplicita di quali siano i limiti dell'arte e di come essa possa superare se stessa verso una comprensione più profonda di lunghe *appartenenze*, figurate o simboliche che siano.

*L'elemento perfetto, in cui l'interiorità
è altrettanto esteriore quanto l'esteriorità,
è interno ed è il linguaggio*
F. Hegel



Natura visitata

In una seconda, più recente fase della riproduzione di natura, la pittura, interpellata dalla fotografia, cambia e trasforma il proprio aspetto di *assimilatore* del dato rappresentativo. Dipingere per Isabella Giovanardi, sebbene resti un perturbamento della consuetudine rituale e dell'Acquisito, porta maggiormente in superficie le significazioni latenti sulle quali il quotidiano si fonda senza esserne consapevole. E senza fornire traccia. La natura qui dilata e velocizza la mano dell'artista che, più di un segno, imprime sulla tela un *gesto comprensivo* e intimista di riappropriazione della femminilità; visioni che tornano a mostrare come i soggetti possano ulteriormente essere ricondotti ad un orizzonte in cui la creazione è comunque tragitto di *scoperta*. Anche nella tragicità focalizzata delle sue *Ofelia*, la pittrice non è solamente interessata alla traslitterazione delle cose visibili per il solo fatto di trovarsi, ancora una volta, vicine alla terra. Secondo l'aurea della rappresentazione tridimensionale e prospettica, che pur domina perfettamente la serie, ciò che provoca tecnicamente la curiosità di Isabella Giovanardi e determina la sua nuova ricerca è una sovrastante relatività delle cose visibili e del loro rovescio invisibile.

In questo passaggio diventa fondamentale la concezione della visione *nell'arte* come analogia della natura, luogo contrapposto a quello dell'opera pittorica tramandata come copia di natura.

L'inattesa singolarità di nudi femminili pone la donna come similitudine della creazione. Il corpo diventa teatro ed esempio, tanto dell'accezione terrestre, quanto della connotazione cosmica dei soggetti. Questo perché il gesto artistico, liberato dai confini delle meticolosità botaniche, si trasferisce al di là della natura, pur essendovi fermamente iscritto. Nella riproduzione a tratti notturna dei *busti ginecocratici* l'arte è omologa di natura, perché entrambe le dimensioni si muovono a livello di *forze*: la natura le produce e l'arte le capta. L'atto emersivo della pelle, screziata dall'acqua, le pose invitanti e allo stesso tempo strutturate delle *dominae* amplificano le sinergie di natura come gradi della messa in scena, legittimando le forme elementari della visione, giacenti all'interno del loro stesso processo genetico.

L'artista in quanto fautrice maggiormente presente, in questa serie di lavori, crea uno spazio scultoreo per l'individualità fisica. Tridimensionalità che respinge, per sempre, il buio oltremondano di un qualsiasi sfondo. La pittura così diventa maggiormente consapevole: nella presa visiva integrale, ininterrotta del corpo; nell'occasione di creare un cosmo completo; nell'accostarsi al ritmo del mondo; e nella simultaneità di tutti i movimenti del quadro, rendendo esplicito quel che si costituisce come ritmo pittorico. Cercare il centro della creazione, allora, significa porsi nell'apertura necessaria a percepirne il ritmo, la sintesi e la tesi, lasciando il gesto della mano in balia delle forze, affinché la mano stessa diventi guida. Essa infatti deve sottrarre il soggetto alla signoria dell'organizzazione ottica, portandolo a quella soglia che è come in una catastrofe, in un caos, dove sommersi dal tutto non si vede più nulla.

Natura superata

La natura è il postulato fondamentale dell'esperienza artistica come tale e poiché l'attività artistica si rivela come un'attività pratica, il postulato della natura risulta un postulato pratico per il quale è fondamentale vedere. Vedere come la natura agisca e costruisca, dovunque, anche in noi, anche con noi e per nostro tramite, le sue orme. In quest'ottica il concetto di bello di natura, perseguito dall'artista, è valido solo grazie al fatto che rende esplicita un'artisticità in atto nei processi naturali. Questa tipologia di analisi dovrebbe essere considerata come la definizione di un concetto dialogico che ha nell'arte il suo fondamento. Ma spesso si trova nella natura un operare artistico umano, mostrando come il bello di natura risulti opinabile e contraddittorio.

La dedizione formale di Isabella Giovanardi, nata all'interno della identificazione di *bello* e di *arte*, in una fase di consapevolezza estetica in via di formazione, oscilla fra il piano della soggettività e il piano della cultura, e torna ad essere epifania valida come arte di natura. Dunque ciò che, attraverso il suo lavoro, potrebbe essere definito *bello di natura* altro non è che un risultato già valido per se stesso prima di valere come sentimento, come sentire soggettivo. Isabella Giovanardi riconosce una connotazione artistica alle forme di natura non solo in sé stesse, ma anche sottratte al piano soggettivo dell'esteticità. In realtà resta qui da notare, all'interno dell'ultima serie di lavori, una tematizzazione della differenza fra estetico e artistico. C'è una presenza forte del senso di esperienza, che lascia spazio ad un approfondimento della percezione estetica senza una diretta oggettivazione nell'arte. Il piano dell'estetico si configura indipendentemente dall'arte non in quanto sintesi intuitiva del rapporto fra l'Io e il Mondo, ma in quanto luogo del sentire, del percepire, del vedere e del fare. Il soggetto pittorico sembra qui assorbire il mondo della prassi artistica per compartecipazione. Qui la sintesi tra l'Io e il Mondo esiste già e quindi ciò che si ricerca nella sua compattezza simbolica è una modalità del fare.

Tradotto sul piano artistico ciò significa la consapevolezza attiva di come le cose sono, di come le sta vedendo e trasformando nella sua visione; di come con il suo lavoro di pittrice muti l'apparenza, diventata oggi una realtà che ha direzione certa. La ricerca del bello naturale è un ostacolo che di per sé non esiste, in quanto attributo conferito alla natura dalla nostra esigenza finalistica, affinché il bello diventi materia plasmata artisticamente dalla donna per i propri fini

creatori. E se Isabella Giovanardi riconosce alla natura l'atteggiarsi dei fenomeni secondo interne intenzionalità costruttive, che sono senza dubbio anche quelle del soggetto, per la pittrice, interessata da questa fase estetica esistenzialistica, leggiamo nelle forme naturali l'attesa dello sguardo umano. Non solo per il fatto che colga nella natura la bellezza della forme, ma perché imprime in loro quella misura ulteriore che è il vero *aspetto*. La natura diventa, così, ricca di soggettività attraverso l'approfondimento del relazionismo tra la considerazione della forma emergente -come portatrice di un'intrinseca capacità processuale- e una *virtus* che sintetizza la nozione di cambiamento con quella di metamorfosi. Dunque, prima dell'arte e in mancanza dell'arte, l'accordo della pittrice fra l'Io e il Mondo si attua nella intuizione estetica in cui il concetto di finalità senza scopo non è che l'anticipazione in un linguaggio. Un discorso diverso da quello usato per designare l'opera d'arte come momento di appropriazione di un pianeta, altrimenti estraneo.

Bibliografia scelta

- F. Bazzani, *Unità identità differenza: interpretazione di Schopenhauer*, Ponte alle Grazie, Firenze, 1992
- W. Benjamin, Giorgio Agamben (a cura di), *Ombre corte. Scritti 1928-1929*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1993
- " , Giorgio Agamben (a cura di), *Strada a senso unico. Scritti 1926-1927*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1997
- P. Cortella, *Dopo il sapere assoluto. L'eredità hegeliana nell'epoca post-metafisica*, Guerini e associati, Milano 1995
- G. Deleuze, *Che cos'è l'atto di creazione?* (1987), tr. Antonella Moscati, Cronopio, Napoli 2003
- " , *L'esauisto* (1992), tr. Ginevra Bompiani, Cronopio, Napoli 1999
- D. Formaggio, *Fenomenologia della tecnica artistica*, Pratica editrice, Parma-Lucca, 1978, p.90
- M. Frank, *Natura e Spirito. Lezioni sulla filosofia di Schelling*, a cura di E.C. Corriero, Rosenberg & Sellier, Torino, 2010
- T. Griffero, *Senso e immagine. Simbolo e mito nel primo Schelling*, Guerini, Milano 1994
- T. Irwin, *I principi primi di Aristotele*, Vita e Pensiero, Milano 1996
- M. Merleau-Ponty, *La nature*, Édition du Seuil, Paris 1995; tr. It. di M. Mazzocut-Mis e F. Sossi, *La natura. Lezioni al Collège de France 1956-1960*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1996, p. 4
- M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris 1964; tr.it. di A. Bonomi, *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano 1969, N. L. *Il mio Piano: I Il visibile II La Natura III Il Logos*, marzo 1961, p. 285.
- M. Merleau-Ponty, *Il filosofo e la sua ombra*, sta in *Signes*, Gallimard, Paris 1960; tr. it di G. Alfieri a cura di A. Bonomi, *Segni*, Il saggiatore, Milano 1967, p. 232.
- M. Merleau-Ponty, *La natura*, tr. it. cit., p. 118.
- Pareyson, *Lo stupore della ragione in Schelling*, in AA.VV., *Romanticismo, esistenzialismo, ontologia della libertà*, Mursia, Milano 1979
- U. Regina, *Servire l'essere con Heidegger*, Morcelliana, Brescia 1995.
- C. Rosset, *Schopenhauer, philosophe de l'absurde*, P.U.F., Paris, 1967

P. Salvucci, *Grandi interpreti di Kant: Fichte e Schelling*, Quattroventi, Urbino 1984

F. Schelling, *Lettere filosofiche su dogmatismo e criticismo*, Nuova deduzione del diritto naturale, ed. Sansoni 1958.

" , *Introduzione alle Idee per una filosofia della natura in L'empirismo filosofico e altri scritti* (a c.di G. Preti), La Nuova Italia 1967.

" , *Sistema dell'idealismo trascendentale*, Laterza 1965.

" , *Esposizione del mio sistema filosofico*, Laterza 1969.

" , *Scritti sulla filosofia, la religione e la libertà*, Mursia 1974.

" , *Ricerche filosofiche sull'essenza della libertà umana*, Laterza 1974.

" , *Lezioni monachesi sulla storia della filosofia moderna*, Esposizione dell'empirismo filosofico, Sansoni 1950.

" , *Filosofia della rivelazione*, Zanichelli 1972.

" , *Schelling* (a c. di Pareyson), Marietti 1975.

" , Bruno, Bocca Torino 1906.

A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Carocci, Roma, 1998

I. Volpicelli, *Schopenhauer: la natura vivente e le sue forme*, Marzorati, Milano, 1988