

Incantamenti e risveglio

Opere grafiche di Giancarlo Consonni

di *Silvana Borutti* 
(Università degli Studi di Pavia)

The article explores the graphic works of Giancarlo Consonni, focusing on two of his recent publications: *Incantamenti 1991-1998* and *Apparenze e graffiti 1982-2001*. It examines how Consonni's works capture the viewer's imagination through their delicate interplay of forms and colors, encouraging a phenomenological engagement with the artwork. The article draws connections between Consonni's approach and philosophical concepts from Jean-Luc Marion and Ludwig Wittgenstein, emphasizing the transformative power of art to awaken a sense of wonder and meaning.

Keywords: Giancarlo Consonni, art, phenomenology

1. «Nulla, del resto, è preordinato»¹

Giancarlo Consonni ha pubblicato e sta pubblicando, presso la casa editrice La Vita Felice di Milano, volumetti che riproducono le sue opere artistiche². Libri bellissimi, non solo per le opere riprodotte – ciascun volume svela progressivamente un percorso creativo realizzato in dipinti, disegni, collages, in periodi diversi – ma anche per l'eleganza delle copertine e dei titoli, la cura del materiale, le preziose premesse di Consonni stesso, di Lodovico Meneghetti, Antje Stehn, Paolo Rusconi.

Recentemente, Consonni mi ha fatto dono dei due ultimi volumetti pubblicati: *Incantamenti 1991-1998*, 2024; *Apparenze e graffiti 1982-2001*, 2024. Ne vorrei parlare qui, affidandomi al mio sguardo, che è, inevitabilmente, investito dalla filosofia. So bene che una filosofia fenomenologica, che inviti a fare

¹ G. Consonni, Premessa a *Nel blu. Collages 2013*, 2022

² *Ritmi e soglie*, con un testo di Lodovico Meneghetti, 2018; *Sognando la Liguria, 1994-1998*, con un testo di Paolo Rusconi, 2019; *Stagioni 1980-1998*, con un testo di Antje Stehn, 2021; *Luoghi e Paesaggi 1961-2021*, 2021; *Nel blu. Collages 2013*, 2022; *Nel grigio. Collages 2016, 2022*; *L'uccello di fuoco. Ascoltando Stravinskij*, 1995-1996, 2022; *Omaggio a Erik Satie, 1998*, 2022; *Ascoltando Bach. Collages 2016-2022*, 2022.

esperienza delle opere artistiche, ci suggerisce che ogni opera merita in prima istanza uno sguardo ingenuo. Come scrive il fenomenologo Jean-Luc Marion, un'opera artistica si offre allo sguardo non in quanto oggetto sussistente o ente utilizzabile, si offre cioè indipendentemente dal suo carattere di “cosa”; in termini fenomenologici, si offre come l'evento della sua donazione, della sua apparizione in persona – un fenomeno di sovra-visibilità, oltre la sua visibilità ontica (di ente): «à la visibilité ontique du tableau s'ajoute alors comme une sur-visibilité, ontiquement indescriptible – son surgissement».³ Tanto che dovrremmo dire che è lo sguardo a doversi esporre al venire avanti del quadro, al suo venire alla visibilità (del resto, si sa che si impara a vedere vedendo): lo sguardo si espone all'emergenza intransitiva del quadro; lo sguardo si dà all'*es gibt*, al darsi del quadro, alla sua visibilità, invisibile come cosa. In termini fenomenologici, la visibilità del quadro è la sua donazione come fenomeno, come apparire assoluto.

Tuttavia, a me non appartiene lo sguardo fenomenologico ingenuo. Il mio sguardo parte invece dalle parole.

2. Incantamenti 1991-1998

Prendo tra le mani *Incantamenti 1991-1998*. L'italiano in-cantamento⁴ e il tedesco *Ver-zauberung* esprimono con i prefissi intensivi *in-* e *Ver-* l'idea dell'essere catturati dall'evento del senso, o del *risveglio*. Wittgenstein ricorre al tema inaugurale e affettivo dell'incantamento per parlare del nostro rapporto col senso del mondo:

Come se il fulmine oggi fosse diventato cosa più quotidiana o meno degna di stupore di quanto lo fosse duemila anni fa. Per stupirsi, l'uomo [...] deve risvegliarsi. La scienza è un mezzo per addormentarlo di nuovo.⁵

³ J.-L. Marion, *Etant donné. Essai d'une phénoménologie de la donation*, PUF, Paris 1997, p. 71.

⁴ Dal latino *incantare*: cantare, “recitare formule magiche”, e *in-* intensivo (G. Devoto, *Avviamento alla etimologia italiana*, Le Monnier, Firenze 1968, p. 210).

⁵ L. Wittgenstein, *Pensieri diversi* (1977), trad. a cura di M. Ranchetti, Adelphi, Milano 1980, p. 23 (trad. modificata).

Come poteva il fuoco o la somiglianza del fuoco con il sole non impressionare lo spirito umano al suo risveglio? Ma non “perché non è in grado di spiegarselo” (l’ottusa superstizione della nostra epoca): forse che la cosa diventa meno impressionante dopo una ‘spiegazione’? [...] Ciò che contraddistingue lo spirito umano al suo risveglio è appunto che per esso un fenomeno diventa significante.⁶

Il risveglio al senso non è una condizione primitiva, che sia poi superata nell’evoluzione e nella civiltà scientifica (nell’epoca del “disincantamento del mondo”: *Entzauberung der Welt*, in termini weberiani); è invece una condizione di comprensione poetica, che rende capaci di percepire o sentire il manifestarsi del senso. Wittgenstein invita così all’esercizio estetico del risveglio.

Analogamente, a un esercizio di risveglio alludono gli *Incantamenti* di Consonni. Nelle brevi righe della premessa, egli invita a percepire orizzonti di senso in dipinti di minuscole dimensioni tracciati da «tempere con rari tocchi di matita e innesti di acquerello». In questi dipinti, il pittore fa dialogare il farsi materico dell’opera con paesaggi immaginari: «nei piccoli dipinti [...] immaginario e opera possono prendere corpo dialogicamente, in un progressivo svelarsi reciproco». In ogni figura, l’indefinitezza delle forme innescia un processo immaginativo.

Il disegno è «un’offerta di condivisione», ha scritto Consonni nella premessa a *Luoghi e paesaggi 1961-2021*. Queste parole mi confermano nel mio desiderio di leggere il rapporto figura-titolo in *Incantamenti 1991-1998* come un vero e proprio dialogo icono-testuale tra lavoro pittorico e visione interiore – un dialogo che è offerto a chi guarda l’opera e svela il legame del gesto con l’invisibile e il silenzio.

⁶ L. Wittgenstein, *Note sul “Ramo d’oro” di Frazer* (1967), trad. di S. de Waal, Adelphi, Milano 1975, pp. 25-26.

Nella figura 1, *Silenzio*, il mio sguardo coglie un paesaggio immoto e silenzioso che si sta misteriosamente trasformando in un miraggio (acquerello?) tremolante, ma forse capace di confondere le lievi linee di orizzonte.



Figura 1. *Silenzio*

Nelle figure 2, *Finestre 1*, e 3, *Finestra*, finestre tentano di prolungare il quadro oltre le linee che lo contengono.

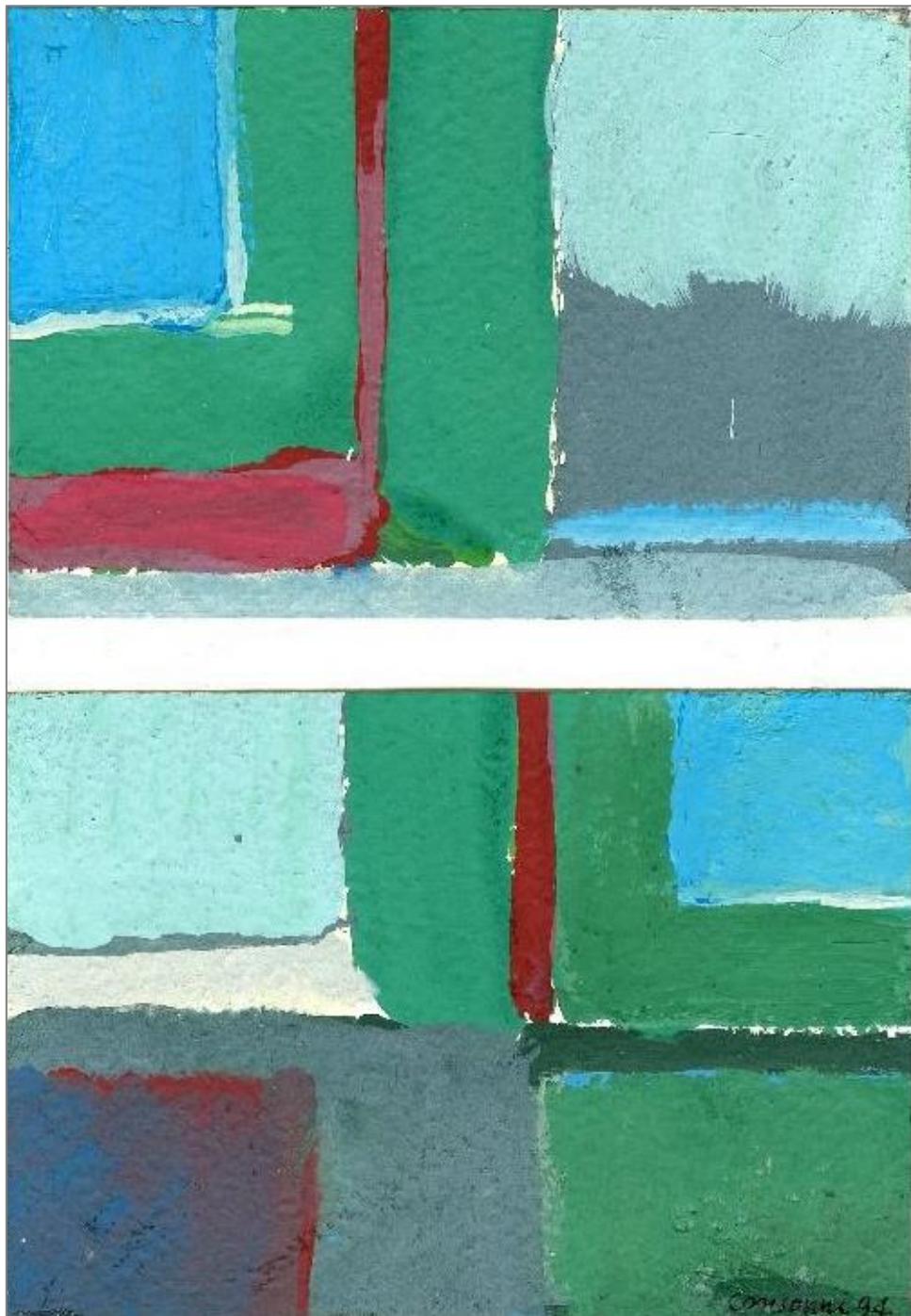


Figura 2. Finestre 1



Figura 3. *Finestra*

Nella figura 4, una casa si sporge pericolosamente, attirata dalla profondità innaturale di quel mare.



Figura 4. *Casa sul mare*

Nelle figure 5, *Paesaggio ligure*, e 6, *Albero*, vedo sorgere case come alberi e alberi come case.

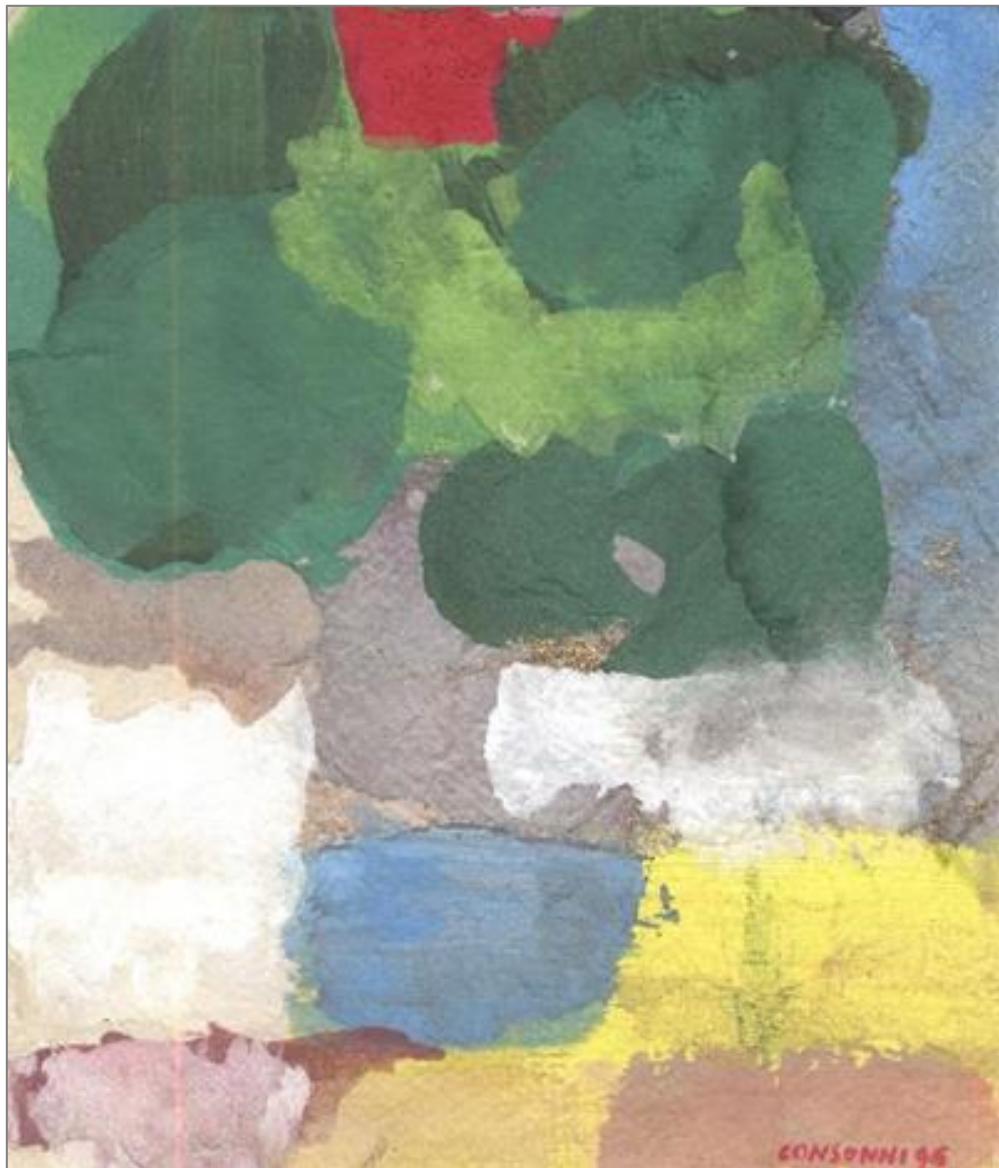


Figura 5. *Paesaggio ligure*



Figura 6. *Albero*

Nelle figure 7, *Luce 1*, e 8, *Luce 3*, lampade articolano gli spazi con piccole cascate di luce.



Figura 7. *Luce 1*



Figura 8. Luce 3

3. Apparenze e graffiti 1982-2001

«A guidarmi è il fissarsi sulla carta di atmosfere imparentate all'apparizione e al sogno», scrive Consonni nella premessa, riferendosi alle “operine” raccolte sotto il titolo *Apparenze e graffiti*: il venire avanti della figura, l'epifania (divenire *visibile*: *epiphanes*; venire nella *luce*: *phos*) è nello stesso tempo richiamare lo sguardo nella sfera del sogno. Con Gabriele Scaramuzza, avevamo invitato Consonni a un ciclo di conferenze alla Fondazione Corrente su “L'arte e il sogno”. Con bella coerenza (*rara avis*) declinò l'invito, e ci rispose distinguendo tra le opere d'arte in cui il sogno è tematizzato, e la dimensione onirica dell'arte. Scrisse: «Alla fine ogni espressione artistica degna di questo nome incamera il sogno: ne fa elemento essenziale all'opera, come lo è l'aria per gli esseri viventi». Il sogno come l'aria che alimenta una fiamma: tanto che, scrive ancora nella premessa ad *Apparenze e graffiti*, «l'immagine assume il carattere di epifania incandescente». Così un prato di fuoco attraversa la linea della terra e proietta nell'aria dorata un vulcano verdeacqua, come in una comunione dei quattro elementi alchemici.

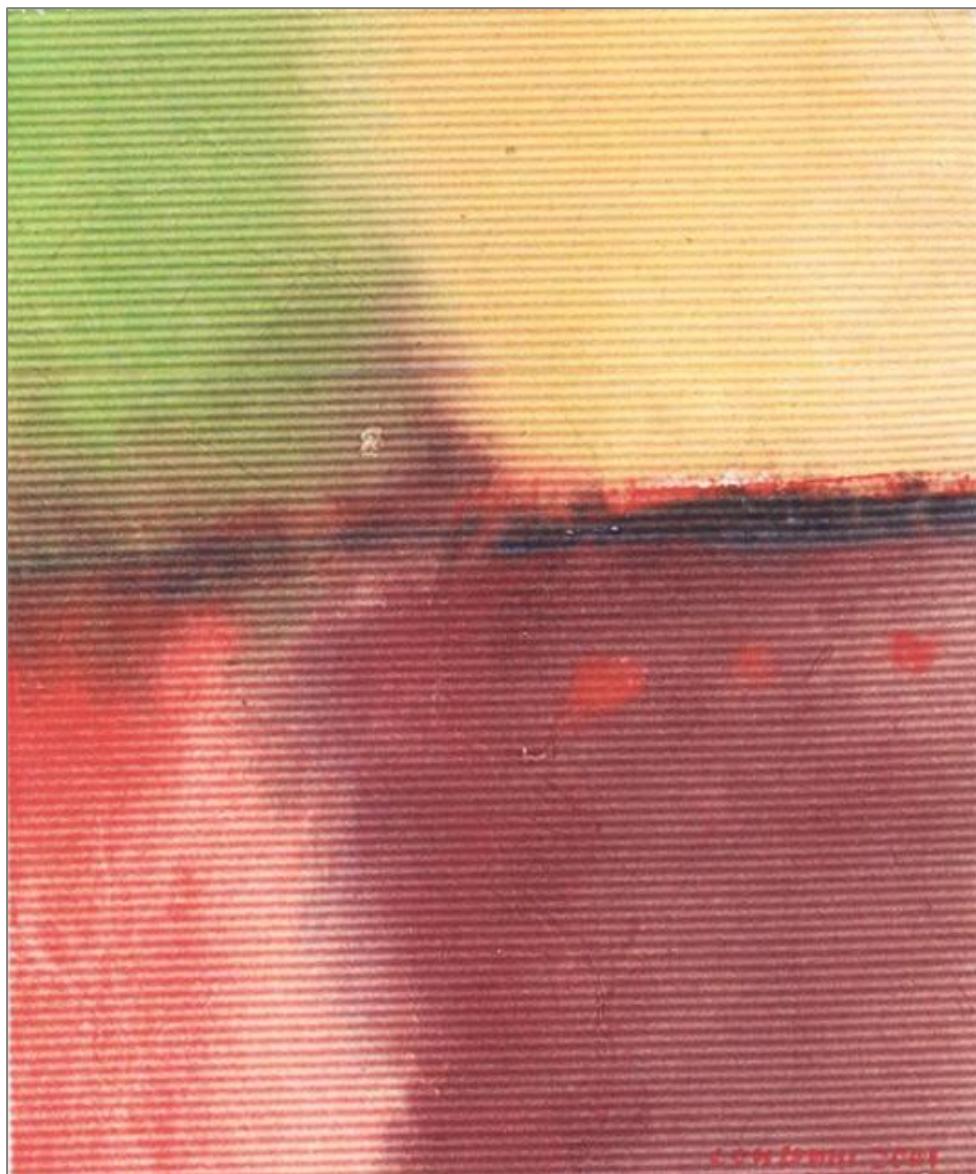


Figura 9. *Apparenze 1*

Acqua, Aria, Terra, Fuoco, sembrano poi acquietarsi in *Apparenze 8*:



Figura 10. *Apparenze 8*

Nel venire avanti di “apparenze”, intravvedo la lotta del segno tra visibile e invisibile. Al filosofo viene in mente un passo di Heidegger dall’*Origine dell’opera d’arte*. Heidegger vi parla del tratto (*Riss*) come lotta tra illuminazione e nascondimento, tra visibile e invisibile, da cui scaturisce, attraverso il dinamismo immediato della mano, una forma che si offre allo sguardo e alla condivisione. Il *Riss* di Heidegger va inteso in un significato generale: non è semplicemente un disegno, il contorno di una figura, ma il gesto che prosegue la sua lotta per aprire un mondo significante su un fondo di materia mai pienamente penetrato. Il gesto artistico sa che c’è un fondo inesauribile di possibilità radicate nel nostro abitare la terra, e che la produttività della materia va sollecitata.

Così nel mischiarsi degli elementi naturali vedo comparire linee e punti come fossero tracce lasciate dal gesto.



Figura 11. Apparenze 5

Fino all'inquietudine di *Apparenze 26*, dove il segno si mostra e insieme si cancella.

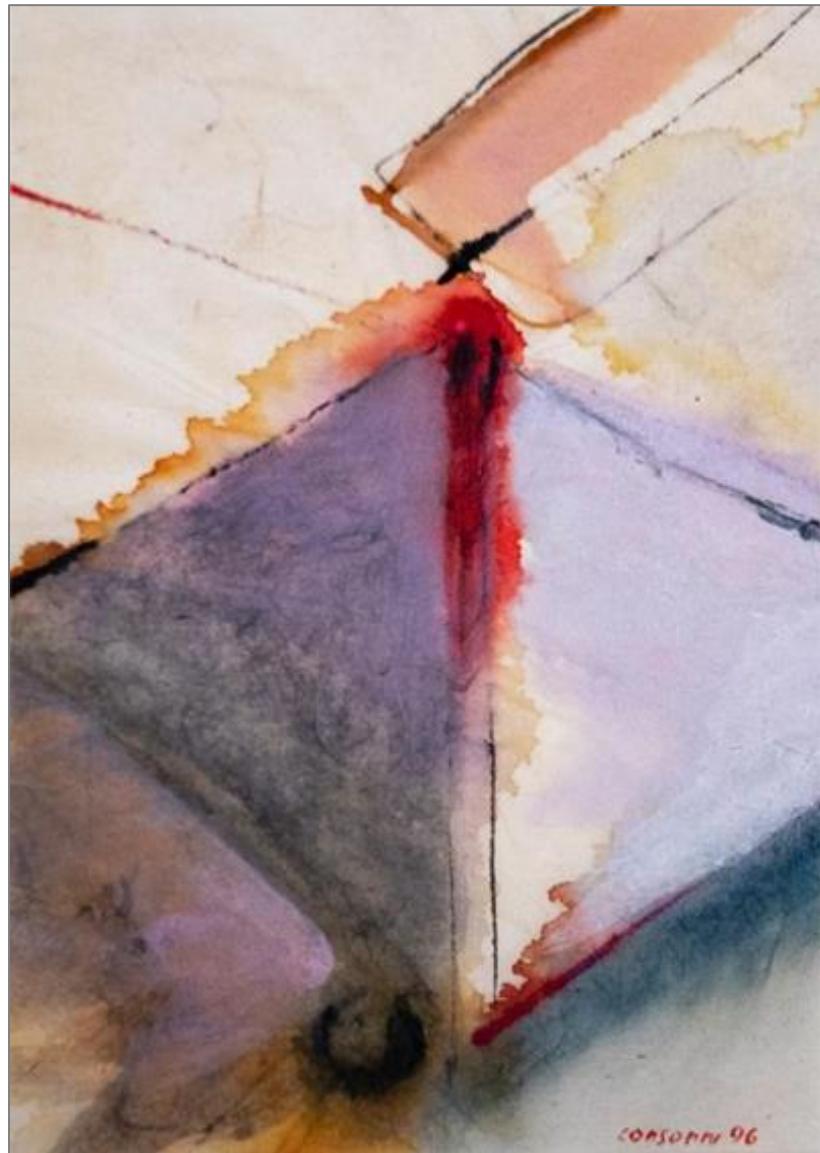


Figura 12. *Apparenze 26*

Dei *Graffiti 28-36* (tecnica mista su carta di riso), Consonni rivela il processo creativo: «Qui, su un muro immaginario trattato a calce, compaiono segni/graffi in equilibrio tra il sanguinare e il farsi motivo ornamentale. Un tentativo di guardare alle ferite con distacco e ironia». Consonni parla qui della traccia, dell’umano inscrivere tracce, come di una ferita: sembra alludere alla ricerca un equilibrio tra il vissuto e il distacco del pensiero. Non posso allora non pensare al gioco simbolico del bimbo raccontato da Freud in *Al di là del principio di piacere* (1920): il bimbo commenta e traduce nel simbolico l’assenza della madre allontanando un rocchetto sotto il letto (*fort, via!*) e richiamandolo poi con un filo (*da, ecco!*). Nella ripetizione della partenza della madre, il soggetto si scrive, inscrive la propria lacerazione: traccia «un fossato al bordo della culla».⁷ C’è distacco e ritorno, ferita e controllo ironico, nei graffiti di Consonni, che lacerano e insieme disegnano forme ben note.

⁷ J. Lacan, *Il seminario- Libro XI* (1973), trad. it. a cura di G. Contri, p. 63.



Figura 13. Graffiti 2



Figura 14. *Graffiti 4*



Figura 15.. Graffiti 8

Questo lavoro è fornito con la licenza

[Creative Commons Attribuzione – Condividi allo stesso modo 4.0](#)

