

Nel gesto stesso

Felice Cimatti

Words are no help to me when I try to speak about my painting.

It is an irreducible presence that refuses to be converted into any other form of expression.

It is a presence both imminent and active.

This is what it stands for: to exist so as to signify and to exist so as to paint.

My painting is a reality which is part of myself, a reality that I cannot reveal in words¹.

Non ci sono solo due modi per provare a rappresentare visivamente la dinamica del mondo, quello che si concentra sull'immagine statica (una tela dipinta, una fotografia, una scultura) e quello che, al contrario, cerca di emularne il movimento, come con la musica, nell'immagine cinematografica o in una performance. Non ci sono solo due modi perché ogni dualismo ruota intorno ad un invisibile punto di giunzione che rende appunto possibile l'oscillazione fra i due versanti di quello stesso dualismo, i quali esistono e si implicano reciprocamente, e quindi – se si riesce a collocarsi in questo snodo - eludendosi a vicenda. È allora possibile, per sfuggire a questa contrapposizione, provare a collocarsi in quel punto dove il dualismo ancora, propriamente, non si è mostrato. Non si tratta tanto di disattivarlo, quanto di coglierlo nel suo momento nascente, quando avrebbe ancora potuto scegliere di non attivarsi. In quel punto, invisibile ma necessariamente presente, il dualismo è sospeso, il moto è implicito nella stasi, l'arresto nel movimento. Si tratta, allora, di mostrare un 'oggetto' che, diversamente dagli oggetti ordinari, è intrinsecamente dinamico anche se apparentemente rimane immobile di fronte allo sguardo dell'osservatore; allo stesso tempo, per converso, si è in presenza di un movimento sul posto, che tuttavia non smette di essere anche una stabilità in movimento.

Naturalmente – e non avrebbe potuto essere diversamente - succede la stessa cosa allo spettatore, che infatti è chiamato dal lavoro dell'artista a dismettere la posizione antropocentrica di colui che osserva, dall'esterno, uno spettacolo 'oggettivo', che non vuol dire altro che uno spettacolo che non lo coinvolge direttamente. Vedere un 'oggetto' immobile come se fosse in movimento, infatti, significa vederlo non solo con gli occhi e la mente, ma con le mani, i muscoli delle gambe, i piedi, significa sentirlo prima ancora che pensarlo. Come scrive Merleau-Ponty nell'*Occhio e lo spirito*: «Il pittore 'si dà con il suo corpo', dice Valery. E, in effetti, non si vede come uno Spirito potrebbe dipingere». Lo Spirito è disincarnato, ossia è fuori del mondo, è pensiero e distacco. Il corpo, al contrario, è sempre mondo nel mondo, è sempre da qualche parte in un certo momento. L'artista, allora, non è mai solo un artista, è piuttosto sempre il corpo-dell'-artista, corpo situato e mondano: infatti, prosegue Merleau-Ponty, «è prestando il suo corpo al mondo che il pittore trasforma il mondo in pittura. Per comprendere tali transustanziazioni, bisogna ritrovare il corpo operante ed effettuale, che non è una porzione di spazio, un fascio di funzioni», è piuttosto «un intreccio di visione e movimento»². La tradizione metafisica ha sempre separato lo sguardo dall'oggetto o l'evento osservato, ossia ha sempre separato (in fondo la metafisica occidentale coincide con questa stessa separazione) il soggetto dall'oggetto. Merleau-Ponty, per superare questo dualismo che sembra inattuabile (è infatti diventato senso comune), mostra come, in realtà, il vedere sia sempre anche e inseparabilmente un agire; gli occhi fanno, le mani vedono: «basta che io veda qualcosa per saperla raggiungere e afferrare, anche se non so come ciò avvenga nella macchina nervosa»³. Il mio corpo mobile rientra nel mondo

1 Alberto Burri, in Andrew Carnduff Ritchie (ed.), *The New Decade, 22 European Painters and Sculptors*, The Museum of Modern Art, New York 1955, p. 82.

2 Maurice Merleau-Ponty, *Occhio e lo spirito* [1964], ES, Milano 1989, p. 17.

3 In realtà oggi si comincia a conoscere il funzionamento di questa «macchina nervosa»; cfr. Giacomo Rizzolatti, Corrado Sinigaglia, *So quel che fai. Il cervello che agisce e i neuroni specchio*, Raffaello Cortina, Milano 2006.

visibile, ne fa parte, ecco perché posso dirigerlo nel visibile. [...] Per principio, tutti i miei spostamenti figurano in un angolo del mio paesaggio, sono riportati sulla mappa del visibile. Tutto ciò che vedo è per principio alla mia portata, per lo meno alla portata del mio sguardo, segnato sulla mappa dell'«io posso». Ognuna delle due mappe è completa. Il mondo visibile e quello dei miei progetti motorî sono parti totali del medesimo Essere»⁴.

È questo il punto, un «medesimo Essere». C'è un solo mondo che include il soggetto e l'oggetto, il vedere e l'agire, la stasi e il movimento. La posta in gioco è riuscire a rappresentare questo «medesimo Essere» attraverso immagini che non sono né fisse né in movimento. Si tratta di vedere piuttosto dei gesti sul punto di diventare azione. Vedere un gesto che sta per essere, e cioè vedere il movimento del gesto ancora non iniziato, ma anche il riposo di quello stesso gesto: «una volta dato questo strano sistema di scambi, tutti i problemi della pittura» - ma in generale della rappresentazione visiva - «sono presenti. Essi illustrano l'enigma del corpo, e tale enigma li giustifica. Poiché le cose e il mio corpo sono fatti della medesima stoffa, bisogna che la visione si faccia in qualche modo in esse, o, ancora, che la visibilità manifesta delle cose si accompagni in lui [nel corpo] ad una visibilità segreta»⁵.

È l'impressione che si prova osservando i diversi lavori - corrispondenti alle diverse tecniche usate, che proveremo a seguire una per una - di Hermann Bergamelli. Sono spesso grandi riquadri colorati, che dapprima sembrano saturare lo sguardo, riempire tutto il visibile. Nel caso dei tessuti della serie STRATIFICAZIONI, in realtà, avvicinandosi ci si accorge che non sono affatto pieni, al contrario, sono fatti da trame fittissime di fili intrecciati. Le due coordinate del lavoro dell'artista sono quelle - antiche com'è antico il dualismo fra essere e divenire - fra la trama e l'ordito, ossia fra la linea orizzontale - il piano, la terra, l'orizzonte - e quella verticale, che rilancia verso il sopra e il sotto, cioè verso il cielo e verso la terra. Si tratta, come scriveva Merleau-Ponty, di farci sentire parte di un «medesimo Essere». Non si tratta semplicemente di vederlo, ossia di osservare qualcosa che sta là, di fronte e quindi separato da noi; si tratta piuttosto di farci 'entrare' nell'immagine, di 'partecipare' alla sua stessa 'produzione'. Qui è rilevante il modo in cui Bergamelli mette insieme le sue immagini tessili, perché è evidente che nel 'prodotto' finito riusciamo a vedere anche la storia della sua formazione. Appunto, nell'immagine statica cogliamo anche il gesto che l'ha animato fin dall'inizio e che continua tuttora ad essere visibile sebbene ora solo in modo virtuale. All'inizio, dice lo stesso Bergamelli⁶, «la pezza di tessuto (di misura variabile) viene strappata a strisce irregolari [...], liberamente, senza misurazione ordinata». All'inizio c'è appunto un gesto, uno strappo. Una 'violenza' che si percepisce anche nel lavoro ultimato, che infatti è un lavoro tanto visivo quanto tattile in cui rimangono del tutto visibili le 'cicatrici' della successiva fase di lavoro in cui le strisce di tessuto così ottenute vengono grossolanamente - proprio perché l'intento è rendere 'afferrabile', e non solo visibile, l'oggetto finito - ricucite a macchina.

In realtà si tratta, più che di cicatrici, di «alette», così le chiama Bergamelli: infatti «le strisce vengono piegate sul lato, così da formare un'aletta che viene congiunta all'aletta della striscia successiva attraverso la cucitura». In ognuno di questi passaggi è la dimensione operativa, più che rappresentativa o mimetica, al centro del suo lavoro: non si tratta di costruire un'immagine da vedere, quanto da un lato costruire un oggetto, dall'altro di riuscire a far vedere in quello stesso oggetto la sua genesi operatoria. Ancora una volta è Merleau-Ponty che puoi aiutarci a capire qual è il punto a cui Bergamelli cerca di arrivare; si tratta di un «*avere a distanza*»⁷, ossia appunto di un vedere che, diversamente dal vedere dualistico, non tiene a distanza ciò che viene visto, e correlativamente di un avere (come quando si stringe in mano una mela) che tuttavia afferra qualcosa che è lontano dalla stessa mano. Si tratta, in sostanza, di far collassare la distinzione fra vedere e agire, o anche quella fra lontano e vicino: infatti «la pittura», precisa Merleau-Ponty, «non evoca niente e meno che mai il tattile. Fa

4 Merleau-Ponty, cit., Ibidem.

5 Ivi, p. 20.

6 Citiamo da un testo privato di Hermann Bergamelli - intitolato STRATIFICAZIONI, IMMERSIONI, COMPRESSIONI, SOTTRAZIONI - che illustra il procedimento tecnico alla base delle sue diverse operazioni artistiche; operazioni tutte incentrate sull'uso del colore come massa e stratificazione, come forza e abbandono, come tensione e distensione.

7 Merleau-Ponty, cit., p. 23.

tutt'altra cosa, quasi il contrario: dona esistenza visibile a ciò che la visione profana crede invisibile, fa in modo che non ci occorra un "senso muscolare" per avere la luminosità del mondo»⁸.

È un doppio e correlativo collasso, allora, quello operato dai tessuti della serie STRATIFICAZIONI di Bergamelli; da un lato la distinzione fra vedere a toccare, dall'altro il connesso dualismo fra soggetto e oggetto. In effetti se il visibile è anche e indissolubilmente un tattile, allo stesso modo il soggetto – che secondo la tradizione metafisica contempla con uno sguardo sovrano un mondo da cui è separato (come nell'esperienza di osservare le cosiddette 'opere d'arte' in un museo) – è talmente implicato nell'oggetto da non poter più vantare una posizione indipendente e separata. Se il soggetto, infatti, è colui che vede e così tiene l'oggetto a distanza, allora un'arte che rende il visibile qualcosa di tattile getta quello stesso soggetto nel pieno del mondo, e pertanto annulla ogni distanza metafisica fra il soggetto e l'oggetto. Per questa ragione, spiega Bergamelli, la stessa costruzione dell'oggetto finito non procede secondo un piano prestabilito *a priori* (ossia, ancora una volta, a partire da una soggettività indipendente e separata rispetto al mondo), bensì si costruisce – quasi si auto-costruisce – durante lo stesso processo produttivo: «la SECONDA FASE» del lavoro tessile, continua Bergamelli, «avviene per *blocchi di colore*. Lavoro su un numero variabile di strisce dello stesso colore fino a formare blocchi, di misura variabile, che verranno successivamente uniti ad altri blocchi. Non esiste un progetto organizzato preventivamente. Le fasi del processo di lavorazione sono assolutamente indipendenti e non devono susseguirsi obbligatoriamente nella stessa sessione di lavoro»⁹.

Da notare, a conferma di come il lavoro di Bergamelli non sia, propriamente, una 'creazione' artistica – con una espressione, 'creazione', quanto mai fuorviante per capire come lavora realmente un artista¹⁰ – quanto un lavoro che mette in mostra il gesto artistico, e quindi lo attiva e contemporaneamente lo disattiva. Tutto sta nella scelta di mettere in mostra non il progetto, l'idea trascendente dell'artista, ma nemmeno un oggetto 'artistico' preso a sé stante, quanto appunto il gesto in cui come abbiamo visto viene meno la distinzione fra chi vede e chi agisce, fra il soggetto e l'oggetto, appunto fra il progetto e il prodotto finito. Per questo da un lato «non esiste un progetto organizzato preventivamente», e dall'altro l'obiettivo sono dei «blocchi di colore». Blocchi che, nella «TERZA FASE» del lavoro sulle STRATIFICAZIONI, «vengono uniti, formando un corpo unico di altezza variabile». Da notare che a spezzare la compattezza dei blocchi rimangono dei fili colorati sciolti, più o meno aggrovigliati, che cadono liberamente al suolo: «i fili che restano disordinati in primo piano sono il frutto accidentale e causale della lavorazione a strisce sotto il braccio della macchina da cucire; non agisco in alcun modo nella loro organizzazione formale»¹¹. Particolarmente interessante l'aggettivo «causale» - sarebbe andato bene anche «casuale» - che tuttavia rende forse ancora meglio il carattere 'oggettivo', causale appunto, del lavoro di Bergamelli, che non intende in alcun modo predeterminare l'esito del processo lavorativo, al contrario, lo vuole seguire nel suo stesso formarsi. Fili aggrovigliati che si lasciano cadere a terra che testimoniano la rinuncia al controllo assoluto del lavoro finito da parte del tessitore, ché come abbiamo visto non mette in scena un progetto, quanto piuttosto il gesto stesso del tessere, ossia la sua partecipazione all'operazione della tessitura e cucitura. La posta in gioco, come abbiamo visto, non è attribuire al mondo un senso particolare – gesto presuntuoso e superfluo – al contrario, si tratta di disattivare la posizione soggettiva dell'artista 'creatore', e liberare la potenza non soggettiva, non artistica, non progettuale della cosa stessa.

Il procedimento della serie delle IMMERSIONI è, almeno in parte, diverso, perché ora i tessuti non sono preventivamente colorati, bensì vengono immersi in acqua in cui è sciolto del pigmento colorato in modo da ottenere un effetto cromatico compatto, e non più stratificato come appunto nella serie STRATIFICAZIONI: ora infatti «la pezza di tessuto (misura variabile) di colore neutro (grigio o bianco), viene immersa nel primo bagno di colore (in una vasca piena di acqua calda colorata da pigmenti di origine naturale o chimica)»¹². Il peculiare

8 Ibidem.

9 Bergamelli, STRATIFICAZIONI, cit.

10 Come scrive a questo riguardo Merleau-Ponty: «quel che si definisce ispirazione, dovrebbe venir preso alla lettera: c'è realmente ispirazione e espirazione dell'Essere, respirazione nell'Essere, azione e passione così poco distinguibili che non si sa più chi vede e chi viene visto, chi dipinge e chi viene dipinto» (Merleau-Ponty, cit. p. 26).

11 Bergamelli, STRATIFICAZIONI, cit.

12 Bergamelli, IMMERSIONI, cit.

intreccio fra progetto e assenza di progetto che caratterizza il lavoro di Bergamelli è particolarmente evidente nel procedimento con cui si ottiene la colorazione delle diverse pezze di tessuto, procedimento che l'artista definisce «a oltranza»: «In questa fase», annota Bergamelli, «la pezza è ancora integra (un unico pezzo di misura variabile) e può ancora essere più volte immersa in bagni di colore differenti. Generalmente lavoro con due vasche di colore, ad esempio una di blu e l'altra di verde, e la pezza che, partendo da una base neutra [...], ha già subito un PRIMO bagno di colore nel blu (ad esempio), una volta asciutta viene immersa nel bagno di colore verde. Questa fase, che ho chiamato “a oltranza”, può giusto proseguire a tempo indeterminato, facendo sì che la stessa pezza subisca anche tre o quattro bagni di colore, costruendo la base cromatica per la fase successiva»¹³. Che cosa significa «a oltranza» se non appunto un gesto il cui senso risiede nel gesto stesso? Il colore cercato ‘accade’ attraverso la colorazione della pezza, che mette così in mostra la sua intrinseca agentività. In effetti parallelamente al depotenziamento della posizione soggettiva dell'artista corrisponde un potenziamento di quella oggettiva, in questo caso della pezza colorata. Come precisa lo stesso Bergamelli, infatti, in questa fase «io non posso condurre il processo verso un risultato programmato». Appunto. Non c'è nessun risultato programmato in anticipo, il risultato ‘emerge’ spontaneamente attraverso l'interazione fra il colore, l'acqua calda, la pezza, l'umano che osserva l'operazione, il tempo. Non c'è più l'artista creatore, c'è piuttosto il gesto che tiene insieme tutti questi agenti, umani e non-umani. La dimensione casuale/causale (cioè allo stesso tempo contingente e necessaria), in effetti, è sempre presente nei lavori di Bergamelli, come precisa descrivendo il passaggio successivo del procedimento: «la tela, a seguito dei primi bagni di colore, viene divisa in due o più pezzi (viene divisa eseguendo uno strappo manuale, lo stesso gesto della “PREPARAZIONE DELLE STRISCE” [della serie delle STRATIFICAZIONI]) e i singoli pezzi vengono immersi più volte nelle vasche di colore, seguendo un ordine di tintura totalmente libero, che matura nel divenire dell'operazione»¹⁴. A riguardo c'è un ulteriore elemento di casualità nella colorazione delle diverse pezze perché «le singole parti vengono lavate nello stesso bagno di aceto e sale grosso, indispensabile per fissare il colore. In questa fase», e la precisazione è assolutamente centrale per comprendere tutto il lavoro di Bergamelli, «l'eccesso di colore rilasciato dalle singole pezze si deposita ancora una volta in maniera casuale sull'una e sull'altra»¹⁵ pezza. Quindi combinazione casuale/causale delle diverse pezze, in una procedura che più che un assemblaggio progettato è piuttosto un auto-assemblaggio di forme e azioni che il partecipante umano, Hermann Bergamelli, osserva e a cui partecipa più o meno attivamente. Anche in questa serie sono infine presenti delle cuciture che uniscono le pezze colorate di varie dimensioni e forme. Questa fase è essenziale perché sono il segno tangibile del carattere operatorio, gestuale, più che rappresentativo, dei lavori di Bergamelli: «la visione del pittore», come ci ricorda Merleau-Ponty, «non è più sguardo su un *di fuori*, relazione puramente “fisico-ottica” con il mondo. Il mondo non è più davanti a lui per rappresentazione: è piuttosto il pittore che nasce nelle cose come per concentrazione e venuta a sé del visibile»¹⁶. Questo carattere fattivo più che espressivo, cioè manuale e pratico prima ancora che visivo e contemplativo è particolarmente evidente nella serie COMPRESSIONI, in cui il tessuto viene compresso - invece che stirato e lasciato cadere (come nel caso particolarmente esplicito dei grovigli di fili che fuoriescono dalla serie STRATIFICAZIONI) - attraverso le ganasce di una morsa. In realtà si tratta delle due direzioni di movimento (verso l'alto e verso il basso) di una stessa operazione di assemblaggio, ma anche di quel «medesimo Essere» di cui più sopra parlava Merleau-Ponty, o meglio ancora di uno stesso gesto, che può infatti tanto serrare e compattare quanto liberare e lasciar andare. In questa serie la natura contemporaneamente dinamica e statica dei lavori di Bergamelli è assolutamente evidente; nella morsa, infatti, vediamo contemporaneamente la tensione centrifuga che appiattisce i tessuti impilati, ma anche quella contraria che li spinge verso una liberazione centripeta. Anche in questo caso, ed è una costante dei lavori di Bergamelli, si parte da un'operazione in cui «la pezza di tessuto [...] viene strappata a strisce irregolari»¹⁷. All'inizio c'è un gesto elementare che, com'è evidente, non è

13 Ibidem.

14 Ibidem.

15 Ibidem.

16 Merleau-Ponty, cit., p. 49.

17 Bergamelli, COMPRESSIONI, cit.

progettuale né propriamente intenzionale (non mira ad uno scopo determinato), quanto piuttosto un gesto quasi infantile, liberatorio, come se lo stesso Bergamelli volesse sbarazzarsi del peso di un lavoro troppo programmato e già indirizzato verso un obiettivo stabilito in anticipo. Ancora una volta quello che conta è il gesto, non la sua funzione, è il movimento, non la sua destinazione: «l'opera d'arte», scriveva Jean Dubuffet, «è tanto più accattivante quanto più è stata un'avventura, quanto più ne porta il segno, quanto meglio vi si leggono tutte le battaglie combattute dall'artista contro le resistenze dei materiali impiegati. E quanto meno l'artista sapeva dove tutto ciò l'avrebbe portato»¹⁸. A questo punto comincia la 'battaglia' di Bergamelli contro i tessuti che cerca di comprimere fra le ganasce della morsa: ora infatti «i pezzi ricavati dalla prima fase vengono impilati fino a raggiungere un'altezza superiore di qualche centimetro» rispetto «all'altezza massima dell'apertura delle ganasce della morsa»¹⁹. Emerge qui un punto già emerso più volte finora, e che rende ancora più chiaro il carattere operatorio, quasi sperimentale, del lavoro di Bergamelli: il materiale su cui lavora è infatti dotato di una sua intrinseca agentività e oppone resistenza ad essere schiacciato fra le due ganasce. In questo senso è più corretto dire che Bergamelli lavora con il materiale, più che sul materiale. È questa la dimensione agonistica del suo lavoro 'artistico', in cui è ancora più esplicita la dismissione del dualismo fra soggetto e oggetto (fra l'artista e l'opera), dal momento che tutti e due, Bergamelli e il tessuto, a loro modo lavorano insieme ma anche l'uno contro l'altro. Quello che conta non è il risultato, bensì la messa in mostra della tensione fra queste due polarità: il gesto, non il suo esito. Carattere agonistico che è ben presente allo stesso Bergamelli, che così descrive le ulteriori fasi del lavoro per la serie delle COMPRESSIONI: «TERZA FASE. La pila di tessuto viene spinta tra le ganasce, riducendola all'altezza adeguata perché queste possano contenerla, facendo pressione con le dita della mano (operazione esclusivamente manuale). Fase delicata, di assoluto controllo nel tentativo di farci stare l'intero corpo senza che questo esploda»²⁰. È una vera lotta fra le mani di Bergamelli e la resistenza del tessuto che non ci sta ad entrare nella morsa; a questo punto «QUARTA FASE – COMPRESSIONE. trovato il giusto equilibrio viene girato il traversino, o manubrio, fino a che la pila di tessuto non viene completamente fissata attraverso la compressione»²¹. Che cos'è, propriamente, il «giusto equilibrio»? Giusto per chi? Giusto, possiamo dire, nel senso che tiene conto dell'azione comprimente delle mani di Bergamelli da un lato, e dalla 'volontà' di non farsi schiacciare (di scappare via) del tessuto dall'altra parte. Il «giusto equilibrio» è allora il punto di articolazione fra i due movimenti – verso la stasi e verso il divenire - con cui abbiamo aperto queste note sul lavoro artistico di Bergamelli. Un punto di equilibrio che non né statico né dinamico. Il gesto 'artistico' nella sua purezza, appunto. Nella «QUINTA FASE», che è anche l'ultima, «eventuali irregolarità nel profilo della mattonella di tessuto vengono lavorati a coltello o forbice da sarto, al fine di raggiungere una forma quanto più regolare»²². Non bisogna dimenticare la violenza di questo gesto, infatti, che non smette mai di essere una sorta di scontro fra Bergamelli e il materiale lavorato. Solo perché il gesto artistico è anche e sempre un gesto violento è possibile cogliere, nel prodotto finito, la tensione che lo ha prodotto come anche la tensione che non cessa mai di essere visibile al suo interno. Per questo l'oggetto è 'vivo', perché non si dimentica mai del processo attraverso cui è stato costruito, e che in qualche modo continua internamente a lavorarlo (in effetti siamo sicuri che se la morsa all'improvviso cedesse il tessuto esploderebbe in tutte le direzioni).

Una stessa tensione appare infine anche nell'ultima serie di lavori di Bergamelli, le SOTTRAZIONI, apparentemente costituite da più tradizionali pitture ad olio. In questo caso si tratta di stendere un impasto colorato composto da vari elementi in proporzione variabile e che successivamente viene steso sulla superficie pittorica. In questa parziale indeterminatezza delle componenti dell'impasto ritroviamo l'inevitabile elemento casuale/causale presente in tutti i lavori di Bergamelli: «nell'impasto», infatti, «convivono vari elementi di natura e densità diverse, quindi si distribuiranno sulla tela in maniera totalmente incontrollata e indeterminabile preventivamente. È impossibile progettare o misurare scientificamente l'esito di questa fase, che determinerà

18 Jean Dubuffet, *I valori selvaggi. Prospectus e altri scritti* [1967], a cura di Renato Barilli, Feltrinelli, Milano 1971, p. 45.

19 Bergamelli, COMPRESSIONI, cit.

20 Ibidem.

21 Ibidem.

22 Ibidem.

incontrovertibilmente il risultato finale»²³. Capiamo il perché, a questo punto, della necessaria presenza di questo momento iniziale più o meno largamente indeterminato e casuale/causale: Bergamelli non intende rappresentare qualcosa (operazione che prevede un chiaro progetto iniziale e una meta da raggiungere), intende piuttosto mettere in mostra la stessa operazione artistica, ossia rendere visibile il gesto alla base dell'operazione artistica. Un gesto visibile solo se lasciato apparire nella sua purezza, altrimenti verrebbe oscurato dall'intenzione 'creatrice' da un lato, o dal prodotto finito dall'altro. Da notare come, nella serie delle SOTTRAZIONI, il lavoro di Bergamelli, come peraltro già evidente nelle COMPRESSIONI, consista sempre più nell'accompagnare l'autonomo percorso evolutivo dell'oggetto più che quello di predeterminarlo in anticipo. Un accompagnamento, in realtà, che è sempre stato presente, perché anche nelle STRATIFICAZIONI e nelle IMMERSIONI la dimensione partecipativa – lavorare insieme all'oggetto - prevale rispetto a quella direttiva; il materiale, per Bergamelli, non è mai soltanto un materiale inerte a disposizione dell'artista, è piuttosto un compagno e un antagonista. Così nella «TERZA FASE» del lavoro, «attraverso l'uso di una cazzuola viene sottratto dalla superficie tutto il materiale in eccesso, lasciando emergere la traccia del lavoro di distribuzione in tutte le sue sfumature, determinate dalla imprimitura casuale dei vari materiali presenti nell'impasto»²⁴.

Che la serie delle tecniche usate da Bergamelli, almeno fino ad ora, culmini in quella delle SOTTRAZIONI non è, evidentemente, casuale. Se il paradossale obiettivo dell'artista (paradossale, perché si tratta di un obiettivo che vuole sottrarsi ad ogni obiettivo) è quello di disattivare il modo tradizionale di intendere l'operazione artistica come 'creazione', allora non resta che mettere in mostra non tanto la soggettività dell'artista, quanto l'impersonale gesto artistico; ecco perché si tratta di procedere per sottrazioni progressive, non per aggiunte. L'arte non ha bisogno né dell'artista né dell'opera d'arte, cioè né del soggetto creatore né dell'oggetto creato. Quello di cui abbiamo bisogno è un gesto, elementare e puro, in cui appaia la meraviglia del mondo, una meraviglia che può mostrarsi solo quando riusciamo a farci da parte (ecco le SOTTRAZIONI) e non abbiamo bisogno nemmeno di un oggetto (artistico) da contemplare: perché, come scrive Agamben, la «strada dell'arte» è «ormai sbarrata da un ostacolo insormontabile [...] l'arte stessa»²⁵. Rimane solo il gesto, appunto, che ci accompagna verso la pura presenza. L'arte cancella sé stessa, perché il mondo sia.

23 Bergamelli. SOTTRAZIONI, cit.

24 Ibidem.

25 Giorgio Agamben, *Creazione e anarchia*, Neri Pozza, Milano 2017, p. 25.