

Beatrice Buscaroli - RINASCIMENTO incrinato

Come dei pervenire al disegno in carta tinta

Capitolo XV

“Per venire a luce di grado in grado e incominciare a volare trovare il principio e la porta del colorire, vuoi pigliare altro modo di disegnare, che quello di che abbiamo detto che fino a mò: e si chiama disegnare in carta tinta, cioè in carta pecorina o in carta bambagina, sien elleno tinte, pocchè in una medesima forma si tigne l’una che l’altra, e d’una medesima tempera. E puoi fare le tue tinte, o in rosetta, o in bisso, o in verde, o azzurrine, o berrettine...”.
Cennino Cennini, *Il Libro dell’Arte della Pittura*

L’aria soffocante che si respira nell’arte contemporanea deriva dall’egemonia critica tesa ad affermare la tendenza legata alla provocazione, allo scandalo a tutti i costi, all’uso di tecniche non tradizionali.

Continua il clima degli anni ’70, quando agli artisti era consentito affastellare frasche e neon, inscatolare escrementi, esporre tragicamente “mongoloidi” alla Biennale, allagare gallerie...

Tutto questo ha avuto un senso, ha raccolto adesioni sviluppando un gusto, ha interpretato urgenze sociali, rappresentato una qualità artistica, ma non è stata l’unica forma d’arte espressa in quegli anni.

Altri già allora avevano ampiamente digerito il genio di Marcel Duchamp e dei suoi gesti, dallo scolabottiglia alla sua ruota di bicicletta le cui date stupiscono sempre, per la precocità, da una parte, per la vecchiaia di emulazioni che assommano ormai un secolo, dall’altra.

Rispetto a questa non onesta e parziale lettura del sistema dell’arte, oggi si replica con ragioni robuste, innegabili. Prima fra tutte il prepotente ritorno alla pittura, il suo affermarsi nella realtà effettiva del collezionismo, la sua accoglienza nelle nuove gallerie.

In secondo luogo la richiesta della qualità pittorica, di quel talento dell’artista troppo spesso accantonato nella lettura di opere considerate interessanti e attendibili solo per la loro provocatorietà, in questo tristemente mutuando l’atteggiamento diffuso nel mondo della moda e dello spettacolo.

In questo nuovo clima che si contrappone decisamente alla settarietà dei cavalli impagliati, delle controfigure crocifisse, dei fantocci impiccati, dei video dedicati ad animali agonizzanti, le opere di Nicola Samorì si ritagliano una funzione importante, ordinatrice.

Si ritorna alla priorità della lettura dell’opera, della sua peculiarità, della sua qualità intrinseca, del valore aggiunto dalla perizia tecnica senza rinunciare alla ricerca. Anzi: lo scarto rispetto alla tradizione si coglie proprio dalle intenzioni dichiarate dall’artista.

Quando Samorì parla di Classicismo tradito risulta chiara la contrapposizione di una tecnica da moderno rinascimentale rispetto al sapore new-dada dell’opera, l’ardita combinazione tra un disegno tecnicamente leonardesco e una struttura formale rauschenberghiana.

E’ lo stesso artista che parla “di sovrapposizioni che fanno interagire sistemi contrastanti” anche se il risultato finale dell’opera in alcuni casi supera addirittura le intenzioni, divenendo un spazio ideale di compensazione, più che di contrasto, di collegamento, dove sapienza e intuizione si completano mediati da una grande tecnica pittorica.

Nella sua ricercatezza e nella sua unicità, la tecnica rappresenta per Samorì realmente il medium per raggiungere l’esito finale, che non è solo relativo ad una compiutezza formale. Nelle sue stratificazioni, nella scelta dei supporti apparentemente più ingrati (inchiostri su rame, su acetato, su alluminio..) il giovane artista si mette alla prova, sfidandosi. Ma non è un confine che accetta di raggiungere: compete con un limite che vale raggiungere per l’attimo proprio del compiuto, per poi spostarne il livello un attimo dopo, per non lenire la ferita dell’urgenza della pittura con la pace dell’approdo.

E’ una sfida inesausta quella che Samorì compie tra sé e la sua tecnica, una misura di attualità sulle sue intenzioni, sugli esiti che seguono alle scelte, spesso sapientemente e intenzionalmente punitive, che lo vedono sfidare sequenze operative impossibili lacerando, incollando, disegnando, sovrapponendo, riprendendo il tema iniziale nei tempi scanditi dalla clessidra inesorabile dell’essiccazione delle colle e degli inchiostri. Padronanza assoluta, spesso sullo sconosciuto, governata da un talento impensabile in un artista di soli 27 anni .

Le opere di Samorì interpretano la loro funzione con la piena consapevolezza di un consenso esteso e con la conoscenza esatta della loro portata pittorica: “ La pittura si sta reimpossessando delle sue qualità”, dice l’artista. Non è solo una sfida tra l’artista e il tempo, è anche una sfida tra l’artista e la storia. Le sue opere attraversano citazioni colte di taglio tradizionale, magistrali citazioni anacronistiche, combinazioni sperimentali, accostamenti arditi, dove non si riesce mai a connotare un periodo storico di riferimento: sapore rinascimentale, scelte compositive new-dada, vigore espressionista, tecniche innovative nelle componenti pittoriche. Non c’è priorità di una sull’altra: il gusto e le intenzioni dell’artista controllano l’esito ritmando il gesto, misurano naturalmente l’impatto visivo. Tuttavia nella serie “Pittura protetta”, composta da venticinque soggetti realizzati in un anno, i nudi femminili a grandezza naturale, nella loro frontalità, evocano un rapporto con il corpo che esula dalla pittura, che la supera verso

frontiere azioniste dove il corpo è simultaneamente in campo e il campo, dove la resa pittorica della carne, della pelle, delle forme anatomiche è risolta con una sensualità aggressiva, dove il taglio che esclude la testa dalla rappresentazione rende protagonisti i seni, le cosce, i fianchi.

Suggerzioni che sembrano derivare dalla performance e dal teatro.

La leggera opulenza dei soggetti riporta alle esperienze pittoriche della Young British Art di Jenny Saville e Cecily Brown, laddove le prime seguono la grande tradizione di Lucien Freud e Francis Bacon, mentre Samori la grande scuola pittorica rinascimentale italiana, dallo sperimentalismo inesausto di Leonardo all'anatomia michelangiolesca che sembra affiorare dai faticati lacerti delle sue figure come frammento scolpito.

Nella serie "Imperfetti", ma anche nelle "Musiva" e negli "Impresso", la scomposizione della figura e la successiva ricomposizione su scala leggermente diversa, con variazioni di toni, tecnica e colore, la messa a fuoco del soggetto per stadi successivi mediante sovrapposizioni, strappi, aggiunte e sottrazioni, evoca l'esperienza americana dei gemelli Starn, i celebri Starn Twins che, all'inizio degli anni '90, con l'uso di montaggi e smontaggi fotografici, seppero ritagliarsi una loro ampia originalità nell'ambito del contemporaneo americano.

E' lo stridore del mancato raggiungimento della perfezione anatomica che le sovrapposizioni e le stratificazioni sembrano promettere e poi mancare, sfalsando l'ideale di pochissimi millimetri, di uno scarto di colore. Dunque la figura ha una sorta di calco: l' "imperfetto" da cui sembra alzarsi ha un "perfetto" conosciuto e irraggiungibile: da qui quella transitorietà, la sensazione di mutazione in corso, l'apparente tridimensionalità dei corpi perfettamente simmetrici.

Da qui anche lo sdoppiamento che sembra derivare dalla duplicità della declinazione tecnica: come se la possibilità del compimento costruisse una controfigura all'immagine dove il colore si stende unico e non martoriato dai passaggi al bianco e nero, dove i profili combacino perfettamente completando l'immagine intera.

Nella pittura di Samori vi sono molte più suggestioni che provengono da esperienze internazionali, che non da quella che viene diffusamente definita Nuova Figurazione Italiana, in una dimensione d'indipendenza che può dare la misura della sua forza espressiva.

Ed è indipendente la sua scelta di maestri che si sceglie nella storia dell'arte con stupefacente libertà e sicurezza, da Rosso Fiorentino ad Anselm Kiefer, da Mattia Moreni al Rinascimento ferrarese.

Cultura e tecnica si fronteggiano, complesse nel loro stratificarsi portato all'apparente assottigliamento finale, approdo semplice dell'immagine ultima. I profili umani, le sagome animali, i grandi volti rivelano chiaroscuri e contorni, masse tonali in contrasto, luminescenze che paiono dimentiche del lungo iter tecnico.

E' come se l'ultima pelle dell'opera rivolgesse all'esterno un volto di apparente semplicità, di fresca nascita mentre sotto agisce l'instancabile lavoro di sgorbie e acidi, torchi, inchiostri, gessi, calce, sabbie, un immenso crogiuolo di materiali e cose dai quali la pittura sembra prender forma scrollandosi di dosso tutto, alla fine.

Nota eccentrica nella declinazione della sua genealogia artistica, il Rinascimento ferrarese.

Quel Rinascimento che tra forma e colori, nella continua metamorfosi e nel continuo travaso tra l'una e le altre, sotto la costellazione dei simboli antichi, aprì un'incrinatura.

La stessa che mina e rende "imperfetti" i corpi di Samori, con l'incompiutezza, il contrasto, l'opposizione di contrari, il rischio.