



## NATURE MORTE

Quale amore e fiducia maggiore nella vita che l'affrontarne il lato oscuro, la morte e la malattia, trasformandolo in un momento di naturale evoluzione verso altre forme d'essere?

Nel luogo del corpo, attraverso il linguaggio e la materia della pittura, Nicola Samorì compie la sua riflessione sulla vita in continuo divenire.

Il suo è un accostarsi ravvicinato, di tipo filosofico e chirurgico, che dell'intero perde il totale a favore della parte, e poi del dettaglio. Si attacca alla pelle, e da lì si infila sotto, all'interno di tessuti, organi, anima.

Il suo sguardo si fa bisturi, incide la superficie per andarne dietro, per proseguire un viaggio al centro della creazione, oltre l'istante prosaico della natura organica, altrove dall'*hic et nunc* terreno, che ci relega e blocca in una condizione di caducità mortale e sensibile. Là, dietro e oltre, egli trova molto altro materiale mescolato alla pura organicità della carne. Trova lo spazio, gli spazi, dimensioni umane e altre di natura aliena, forse divine, a cui si può accedere solo con l'intuizione artistica, o per emanazione. Trova il mistero, la sospensione, un enigma che si rivela in ogni sua opera, declinandosi via via.

Il corpo diventa così una tela che viene tagliata, in una corrente biunivoca tra bi e tridimensionalità, che già Lucio Fontana aveva frequentato.

Samorì trasforma il corpo in simulacro, realizza calchi dal reale per poi allontanarsene il più possibile, rinnegando il dato verista e non rendendolo riconoscibile, in un assemblaggio di parti frammentate e poi ricomposte. Ma già il *muolage* scultoreo -che esegue sempre su un ristretto numero di corpi familiari- è una forma di riproriduzione della realtà, una rappresentazione che è "altro" dal soggetto. Ne risultano mummificazioni calcificate, che fissano i corpi e i volti in quell'abbandono tipico del sonno e della morte, quando il turgore dell'espressione e della tonicità muscolare scivola nell'esanguità rilasciata.

L'artista perpetra un costante disturbo della lettura esatta e unitaria, perché questa non è concepibile nella molteplicità di viali, strade e sentieri contenuti nelle mappe che, alla fine, si disegnano orograficamente sopra i suoi accumuli. Il processo di defigurazione si sviluppa, infatti, in momenti progressivi, con un iter lungo e complesso, lento, che vede lo stratificarsi di interventi, linguaggi e materiali. Una sperimentazione continua attraverso cui l'artista, al tempo erudito e scienziato, scrive la sua personalissima rielaborazione dell'alfabeto pittorico, cercandone ibridazioni, aperture, possibilità estreme, pur nella fedeltà al concetto di purezza pittorica. Le tecniche della scultura, della grafica, della fotografia e della calcografia si sovrappongono in un'idea espansa di "pittura", del tutto sovvertite però, tra materiali diversi, inserti, strappi, reazioni chimiche, colature, incollature, pennellate.

L'artista avvolge l'eterogeneità di questi assemblaggi con una trasparenza sospesa, in cui tutti gli elementi sedimentano su un paesaggio dalla forte matericità ma dalla composizione elementare, che predilige



soprattutto la figura del profilo.

Nel suo laboratorio\atelier Samorì assume le vesti dell'alchimista, dell'anatomopatologo ma anche dell'apprendista stregone, muovendosi tra la profonda conoscenza del passato e lo stupore per l'ultimo risultato ottenuto, già pronto a un nuovo esperimento.

Questo accennare a una minima percentuale di accadimento non previsto nel fieri creativo, non significa però che egli accetti nel suo lavoro il "non calcolato", l'accidente, anzi. Questo giovane artista è una figura paterna tiranna; tutto nel processo creativo è studiato con meticolosità. Nulla sfugge al suo controllo, eppure, a un certo punto, quel flusso di materiali e forme si dispone per spirito proprio, stupendo lo stesso artista, che assiste al risultato finale. Una deriva del fare creativo libera ma monitorata, dove l'artista appare immerso in una forma razionale di scrittura automatica, di cui è sia guida sia medium.

Se i primi segni di abbozzo della composizione sono eseguiti di getto e con velocità, modalità in cui si rapprende l'eredità energetica del gesto informale, a cui Samorì guarda con corrispondenza di amorosi sensi, quella temperie creativa viene poi completamente congelata. Le suggestioni informali si dissolvono in scomposizioni, interruzioni e rimontaggi dei gesti e dei segni, ormai isolati dal flusso, negandone, così, la spontaneità viscerale.

Samorì parte prima di tutto dallo smontare la figura in dissezioni anatomiche, ognuna una natura morta umana dove va in scena il trionfo della caducità e della decomposizione. Una decomposizione che si autoalimenta in continue metamorfosi, reinventando però nuove forme di vita e sopravvivenza. Sono ipotesi di un demiurgo assolutista e dittatoriale, un pittore che è prima ancora uno scultore : devasta la figura umana fino a farla esplodere, per poi permetterle di rinascere, ma assolutamente sua, in parte inafferrabile, con un'anima antica, capace di parlare alla testa e ai sensi dello spettatore.

Busti, figure acefale, braccia, gambe, mani, piedi e teste, che vivono sia come sculture originali, sia poi, e soprattutto, come transustanziazioni pittoriche.

Tali creature non vengono percepite in una loro identità precisa, ma sono sempre sfumate e slabbrate, mai presenti completamente. La loro è una fisiognomica meravigliosa e inquietante; sono antiritratti fatti di lineamenti deformati e dissolti, non umani, o non più, in cui confluiscono stilemi della statuaria egizia, etrusca e assira, innesti di immaginari alieni. Appaiono come figure fantasmatiche, che si originano da impronte del cranio e del volto, con inserti di calchi epidermici anche di altre parti del corpo, spesso prima fotografate, poi modificate al computer e quindi inserite, ma mai direttamente come materiale fotografico.

Le composizioni del corpo vinto e stravolto vengono trattate, in un secondo momento, agendo sull'aspetto epidermico della pittura. Corrosioni, ossidazioni, combustioni, applicazioni di acetati, e poi carte passate al torchio, carte sporcate, cancellate, bollite. Tutti elementi con cui si deve misurare la pittura a olio, abbinata anche a colle, inchiostri, terre, polveri.

Tutto si stratifica su tavole, fogli di alluminio e rame, tele.

L'artista coniuga nuovi esercizi grammaticali dove la pittura ingloba tutto e si fa superficie carnosa, talmente spessa da poter essere spellata, come l'epidermide che si ammala e deteriora, in un corpo a corpo continuo.

Si assiste a una sorta di fossilizzazione dello strato pittorico, un fenomeno di mineralizzazione, a cui in natura possono essere soggetti solo gli organismi viventi -cosa che, in qualche modo, rende l'opera viva e morta al tempo stesso. La trasformazione della pittura in corpo organico è accaduta.

Questo attuare mutilazioni, incisioni e corrosioni profonde viola il concetto classico di Bellezza. L'artista ne infrange e contamina l'integrità, l'algida perfezione, liberando il potenziale di essere e manifestarsi dell'essere umano, non più imbrigliato nella tradizione della storia dell'arte.

È come se l'artista instillasse un virus che pian piano corrompe tessuti e forme, in un'epidemia da laboratorio.

Alla fine la pelle e l'involucro deflagrano, aggrediti e smembrati. Davanti a noi si manifesta il loro disfacimento, che li allontana definitivamente dall'olimpico disincarnato dell'archetipo iconografico classico.

Eppure, dopo questa distruzione dolorosa e drammatica, il corpo fatto a pezzi viene accolto e curato dalla pittura stessa. Le membra sfatte e vinte sono ricomposte con *pietas*. Come, nell'esistenza, il corpo si fa sudario dell'anima, così, nella dimensione artistica, la pittura si fa sudario dell'essere terreno, diventandone reliquia sacra. Quel fare creativo violento, che aveva sconvolto l'intero sistema come un fenomeno degenerativo inesorabile, raggiunto l'obbiettivo, dichiara il suo piano per intero : con un progetto di immortalità della memoria toglie l'uomo dalla condizione di caducità. Si tratta di una memoria trasversale, che parte dalle origini della specie e attraversa il tempo, la storia dell'arte, allontanandosi da qualsiasi forma di verismo per parlare dell'idea e dell'archetipo. Ne sono una prova le citazioni



dissimulate che costellano i lavori, una nervatura forte che dà radici, tra *d'après*, per esempio, del Seicento, di Ribera, del Medardo Rosso, ma anche motivi di tarsie lignee. Un virtuosismo estremamente raffinato e coltissimo, che impregna anche tutti gli altri aspetti del lavoro, dal processo realizzativo a quello ideativo. L'artista ci porta nella sua *wunderkammer*, che è insieme luogo sacro, quadreria, gipsoteca, laboratorio, museo archeologico, morgue, spazio erotico. C'è una rispettosa dedizione al raccogliere la testimonianza carnale dell'uomo, senza giudizio e pregiudizio, che evoca la spietatezza espressionista dello sguardo del pittore Lucian Freud. Ma c'è anche quel senso di attrazione feticistica per il disfacimento e la morte, per la malattia e la deformità, tra ossessione e repulsione, eros e thanatos, in cui si sente l'eco delle fotografie di Joel-Peter Witkin.

Il continuo estrarre dal tempo e dallo spazio la figura umana, anzi, la condizione umana e la sua esperienza sensibile, si consolida nella totale mancanza di sfondi e nell'uso che l'artista fa della tavolozza. Le parti affiorano da un limbo indefinito, rapprese sotto vuoto, bloccate nel respiro. Alcune figure sembra che, addirittura, cerchino aria a pieni polmoni, altre che siano in lenta sfissia. Sono delineate con una sorta di bianco e nero sporco, eredità del segno grafico. Sopra vanno a posarsi e si mescolano terre e polveri, oltre a ruggini e ossidazioni, in un gamma cromatica terrigna e policroma che comprende marroni, rossi, gialli, ocra, aranci, rosa, fino al verde. Il bianco appare, invece, come il colore in cui si incarna la linea essenziale e animatrice delle figurazioni, metafora dei liquidi organici, siano essi di qualità cerebrale, ematica, spinale, seminale. Un umore in cui si discioglie la natura umana, che si fa colore, che cola, schizza, sfrangia, corrode, vela, smangia, copre, serpeggia. Sembra l'*idea* dell'artista che si fa segno visibile e progetto, dirigendo la composizione.

Attorno a tutto questo incombe il nero, che emerge in filigrana, che si fa denso e macchia, oppure si diluisce, fino quasi a scomparire, che dialoga con gli altri colori, dà consistenza. Il nero sta, aspetta e insieme ricorda. E nel nero l'artista pone anche il nostro sguardo, trasformandoci in presenze che osservano, non viste, un'intimità a volte oppressiva.

Questa è la natura sensibile della pittura.

