

Sei proposizioni per Nicola Samorì

Flaminio Gualdoni

1.

Nicola Samorì è giunto alla pittura nel momento in cui essa, restituita alla dignità apparente di linguaggio moderno omologabile – accolta, dunque, almeno come modo tra i possibili nell’orizzonte extramediale – viveva proprio per ciò il proprio punto di massima crisi d’identità.

Ovvero: la pittura era rientrata nel gioco dei gusti decennali, ma in una sorta di liofilizzata versione postwarholiana: non postmoderna perché fondata sulla citazione della grande tradizione del nuovo, ma perché in se stessa virgolettata, concettualmente disinnescata e bidimensionale, capace di ostendere ormai solo la propria nominazione, e null’altro.

Da tale consapevolezza, delucidata negli anni della formazione, Samorì ha preso le mosse per il proprio azzardo espressivo: restituire alla pittura un corpo, un *ubi consistam* nel senso, una capacità di essere e ancora pronunciare il valore.

2.

Il corpo, prima di tutto.

“Che lotta per riconquistare il cuore, Nicola, il nido / che solo in un corpo unito / e sempre in riunione, in fratturata / trazione, in corporale assemblea, può battere, / pulsare, / e finalmente vivere...”. Così gli scrive Davide Rondoni, “Poiché non c’è vita senza un corpo, / e non c’è pittura senza icona”.

Cos’è il *visibile*, e cosa l’*identità*, e cosa il *corpo*, prima e dopo l’individuo umanistico e rinascimentale, vinto infine il pudore culturale che fa del Cristo l’unico corpo/volto rappresentabile e del pragmatismo riformato un rappresentare dopo la riaffermazione dell’irrepresentabile? Perché, nonostante la lezione potente di Cézanne Picasso Braque; nonostante l’ansia vitale del Bacon che con ferocia

decisiva vuole, son sue parole, “ricollocare il soggetto nel sistema nervoso, renderlo con la stessa intensità con cui lo si incontra nella vita”, e tiene appesi in studio elaboranti disegni anatomici di Michelangelo; nonostante lo stremarsi sensuoso di Schiele e De Kooning e Rainer e le mimesi ipertroficamente allucinate di Schad e Heartfield e Höch: nonostante, dunque, un filo rosso potente (ben letto da chi su Samorì ha esercitato negli anni lettura, da Guadagnini a Buscaroli a Zanchetta) tenda nel Novecento il continuo di un’interrogazione fondamentale sul corporeo, perché la perdita del corpo, la sua perplessità?

3.

“Amo l’uomo che si riappropria della sua forma di statua, l’uomo di Pompei, quello dei *moulages*, l’uomo della sua struttura scheletrica; immagini che riportano senz’altro alla paura della carne, ma non necessariamente alla morte”, ha detto una volta Samorì. E non ho potuto non pensare alle concrezioni di corpi pompeiani fotografati da Giorgio Sommer a Pompei, e a quanto quelle immagini e altre, sino al tremendo e sorgivo Volto Santo *acheiropoietos*, non siano figure mortali ma contengano e pretendano vita.

Proprio come la pittura secentesca a lungo *côtoyée* da Samorì soprattutto per quel suo operare in bilico tra la probabilità sensuale del corpo, che si fa sensualità fondamentale del dipingere nell’oltranza di ridar vita alla vita, e il *memento mori*: che è momento non di perdita, non di scomparsa, ma di consapevolezza.

Proprio come il suo elaborante comporre per *fragmenta*, per apposizioni e scarti, contaminazioni ed elisioni: dramma del formarsi ritrovando da dentro, e non per via d’idea preformante, la ragione del corpo uno, e come volendo rispondere all’antico grido di Novelli: “se i quadri potessero gridare come porci scannati! e le immagini non morissero appena nate”.

Proprio come quel suo ritrovare la scultura a partire dal calco, anch’esso – e proprio come la fotografia, in cortocircuito problematico fortissimo – baudelairiano

eterno dal transitorio, e insieme rappresentazione per definizione appropriata: ed esorcismo della morte: e monumento.

4.

Samorì lavora sul crinale tra perdita e ricostituzione del corpo, per via d'equivalenza nel dramma tra la plenitudine dell'immagine, in sospetto di perfezione, e il suo trascolorare. Ancora, il tempo, e la capacità straordinaria dell'immagine di perdere in compiutezza ma non in ragion d'essere, in identità e necessità profonda.

Che è quanto insegna la vita mortale degli individui nel mito atavico del doppio vernantiano, ed è quanto parimenti accade, da sempre, all'arte: la quale muta di codice, si corrompe, pericola addirittura, ma sinché sia visibile è, in tutta la sua densità strepitosa, immagine.

Scrivono Suzanne Saïd che, nel mondo greco antico, *eikon* è "una trasposizione dell'essenza". Dunque non un *idolo*, non il semplice rendere visibile la somiglianza compiacendo e ingannando l'occhio, ma l'incarnare un significato profondo e simbolicamente rilevante, un'essenza, un vedere con il pensiero ciò che le apparenze non sono in grado, sole, di dire. Con il pensiero, e nelle materie viventi della pittura e della scultura.

Su questo lavora Samorì.

5.

Quella di Samorì non è rivendicazione del primato, tutto sommato in sé non particolarmente motivato, della pittura, e neppure la posizione polemica di chi contrapponga alle derive attuali dell'artistico una sorta di purezza garantita dalla tradizione occidentale della figura.

E', assai diversamente e motivatamente, un'arte di valori. Ovvero, che non ammette altro esprimere, altra possibilità dell'arte, che non sia un'esperienza che ogni volta si interroghi e ci interroghi sulle condizioni del suo rapporto – solidale o antagonista non importa – con i valori, i progetti, le identità della comunità di riferimento, della società,

alternativa alla smobilitazione etica e intellettuale dell'oggi.
“Homo sum, nihil humani a me alienum puto”: si torna a quello: che non è antichità e tradizione, è fondamento valoriale.

Ricordo la battuta di un amico filosofo, ai tempi in cui era di moda il non rimpianto “pensiero debole”: “un pensiero, se non è forte, semplicemente non è un pensiero”.

6.

Scrive Roger Caillois: “Attento: a giocare al fantasma, lo si diventa”.