

Corpi eloquenti

«L'immagine che cerco sta come una specie di funambolo sulla corda tesa che separa la pittura cosiddetta figurativa da quella astratta. Ma non potrà che venire dall'arte astratta, pur non avendoci niente da spartire. Detto diversamente, si tratta di lavorare sulla figura fino a che tocchi il sistema nervoso con la massima intensità e violenza»¹

La collettiva *Corpi eloquenti* "incarna" il desiderio di Monica Villa di affrontare il tema della figura in pittura, attraverso una sintetica selezione di opere: cinque grandi tele e cinque piccole carte. Tra loro, in comune, il soggetto della figurazione: il corpo.

Si tratta di corpi trattati in modo differente, che mostrano un linguaggio espressivo, segnico e coloristico con specifiche identità: episodi di *pittura figurata* - usando in prestito il neologismo deleziano - dove «i segni manuali sono diretti a riorientare l'insieme visivo, ad estrarre la Figura improbabile dall'insieme delle probabilità figurative»².

Il figurativo, il narrativo qui diventa un fatto che allontana queste immagini dalla mera illustrazione.

Si tratta di corpi eloquenti perché esprimono, senza bisogno di parlare, un pensiero, un'estetica, un sentimento, un mondo interiore.

Il corpo in pittura si fa pretesto per mostrare alcuni degli episodi più felici e recenti delle ricerche di Lorenza Boisi, Elisa Filomena, Giulio Catelli, Maurizio Bongiovanni e Adriano Annino.

Si affollano nelle pareti della galleria le presenze femminili lontane nel tempo passato di Elisa Filomena, i corpi irrecognoscibili di Adriano Annino, il corpo cianotico e mortifero di Maurizio Bongiovanni, i bei corpi dei giovani ragazzi di Giulio Catelli e i *ragazzi terribili* di Lorenza Boisi, frequentatori abituali dei suoi dipinti.

Il linguaggio e le forme nella pittura di **Lorenza Boisi** sono sempre in evoluzione: ogni tela è, nel percorso di questa artista, un accadimento degno di nota. Nell'opera in mostra, rispetto alla produzione che ho avuto modo di approfondire qualche anno fa, qualcosa è mutato.

La precedente corsività acquatica, disciolta e stenografica ora incontra sulla superficie del quadro pennellate cariche di colore: è come se Boisi usasse delle piccole porzioni di tela alla stregua di una tavolozza, uno spazio utile dove appoggiare il colore, che qui risulta più innaturale e acido del solito. L'artista ritorna ad una pittura più materica e densa, dove la pasta molle del colore a olio viene adagiata, inscritta, dimenticata sulla superficie del quadro.

Le suggestioni e le eredità di questo dipinto sono chiare ed esplicitate, affiorano alla memoria le opere di Die Brücke, in particolare quelle di Ernst Kirchner, riferimento importante per l'artista, così come quelle di Alexej von Jawlenskij, Gabriele Münter, senza mai dimenticare quei pittori definiti dalla stessa Boisi "abituali": Henri Matisse, Édouard Vuillard ed Edvard Munch.

È lei a raccontarmi come questo dipinto sia l'epilogo di un desiderio ancora da realizzare: visitare il Kirchner Museum Davos, istituzione che ne raccoglie e conserva le opere. «Questo mio grande desiderio irrisolto» racconta, «emerge fortemente nei miei dipinti».

Un'altra caratteristica tipica e ostinata delle sue opere è quell'affioramento di motivi e ricordi nostalgici dell'infanzia, infatti è possibile ascrivere al lavoro in mostra un altro riferimento visivo ed emotivo: *Street Kids* (1949-1951), il quadro della pittrice scozzese Joan Eardley, opera, che stando alla parole dell'artista, l'ha «inseguita fin da bambina».

Dai colori acidi e accesi della Boisi passiamo alla tavolozza più temperata e mite di **Giulio Catelli**. Dipinto sotto il cielo romano, *Palestra* (2022) ci mostra la scena di due giovani ragazzi all'interno di uno spazio piatto, arancione acceso e senza profondità di cui riconosciamo a malapena alcuni attrezzi accennati: una panca, dei pesi.

Una macchia verde in basso alla tela accoglie il bel corpo di un giovane abbandonato a riposo, con lo sguardo rivolto fuori dal quadro ad evitare quello dell'amico seminudo, in piedi sulla destra del dipinto. Rispetto alle opere di Catelli a cui siamo abituati, questo dipinto presenta delle novità: il colore non è più saturo, non è bruciato dal sole - il bianco, la luce naturale che solitamente predomina nelle sue opere, lascia il posto a colori più accesi, a spazi e corpi illuminati da una luce artificiale.

In *Palestra* il segno è meno ritmato e tipografico del solito, appare più nervoso e spezzato, il colore è steso in modo simile a come possiamo osservare nei disegni dei bambini realizzati con colori a spirito o pastelli a cera. La pittura di Catelli è disegnata con il pennello e le scene rappresentate non sono mai esplicite, lasciano molto margine all'immaginazione di chi osserva.

Ai bei corpi di Catelli, colti nella loro naturale e feroce bellezza, fanno da contraltare quelli di **Maurizio**

¹ Francis Bacon, *La brutalità delle cose: conversazioni con David Sylvester*, edito da Associazione Fondo Pier Paolo Pasolini, 1991, Roma, cit., p. 16.

² Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Quaderni Quodlibet, 2008, Macerata, cit., p. 163.

VILLA CONTEMPORANEA

Bongiovanni: siamo di fronte ad una diversa sensibilità, ad un nuovo immaginario.

In *My clouds Flowers* (2021) l'atmosfera è sinistra e mortifera: osserviamo un corpo verde e viola, cianotico e morente, freddo come la pietra, quasi ad assumere le sembianze di una scultura greca ma che appare tuttavia reale al pari di un corpo *viande*, molle, caduco di chi si prepara ad abbandonare la vita. Ad abbracciarlo una seconda figura, un fantasma.

Frutto dell'immaginario e del vissuto personale dell'artista, la scena che si palesa è spettrale, ambigua.

La serafica espressione e la morbidezza dell'abbraccio della presenza ectoplasmatica verde, non riesce a smorzare l'atmosfera plumbea generata da quel corpo centrale caduco e senza volto.

L'artista confessa di aver dipinto quest'opera per esorcizzare i propri fantasmi: «La fine di un amore» racconta «non investe solo la sfera emotiva ma anche e soprattutto la sfera fisica, si tratta infatti della perdita di un corpo».

Come avviene spesso nella produzione pittorica di Bongiovanni, le figure sono assemblate alla maniera del collage, i singoli elementi di un unico quadro sembrano, infatti, presi da diversi dipinti.

Anche osservando le bagnanti de *La palude* (2021) di **Elisa Filomena** abbiamo la sensazione d'incontrare dei personaggi spettrali, impressioni pittoriche.

Le figure sono sovrapposte al paesaggio, come ritagli di un collage fatto con fotografie d'epoca. Lontano e usurato dal tempo, il fondo-paesaggio è a metà strada tra i cartoni preparatori di Leonardo da Vinci, i fondi realizzati dai paesaggisti della scuola di Barbizon e quel senso di usura tipico degli antichi arazzi.

È nella natura della ricerca estetica di Elisa Filomena decontestualizzare l'immagine di partenza, nel suo caso si tratta di fotografie di donne vissute nella prima metà del Novecento.

I dipinti e i disegni di Filomena sono strutturati come le pagine di un album in cui crediamo di distinguere le fotografie ingiallite ma di cui non conosciamo la storia. La sua ricerca ricorda certi immaginari tipici della pittura di Kaye Donachie dove la descrizione del tempo e dello spazio oscilla tra il sogno ed il ricordo.

Un notevole cambio di registro, rispetto all'immaginario finora descritto, si ha con *Untitled* (2022) di **Adriano Annino**, un recente lavoro realizzato in bianco e nero che ricorda un grande schizzo fatto ad inchiostro, un appunto visivo, un bozzetto preparatorio.

Il segno pittorico nella pratica di Annino è dettato da una violenta gestualità che anima forme e maschere grottesche. Nel lavoro in mostra, la suggestione visiva è tratta dal celebre dipinto *Il giudizio di Salomone* di Poussin ma dell'immagine originale rimane ben poco e anche il riferimento iconografico e la sua fonte letteraria hanno poca importanza nell'economia di questo dipinto. Sottraendo e mettendo in parentesi la componente processuale della pratica di Annino, la sua ricerca emerge come una personale raccolta d'immagini, nella maggior parte dei casi prese da più noti esempi della storia dell'arte. Le scene e i corpi dei famosi dipinti sono spesso trasfigurati nella dimensione del grottesco, dell'animalesco e del mostruoso. Si materializzano ai nostri occhi maschere, volti piegati e deformati da orrende smorfie. Uomini-pesce, alla stregua dei mostriciattoli di Hieronymus Bosch, compaiono qua e là nei suoi dipinti; ricorre nella sua pratica quell'anacronismo delle immagini raccontato da Didi-Huberman, unito ad un gusto pittorico e narrativo che risente di un nostalgico e, forse ancora prematuro, revival postmodernista.

La complessità e la varietà dei motivi affrontati nelle opere appena descritte non circoscrive certamente né la tematica della figurazione in pittura né quella del corpo tout court, ostica da affrontare anche riducendo il campo delle nostre riflessioni alla sola storia dell'arte.

Il corpo detta la dimensione spaziale della nostra realtà, ha infinite valenze che rendono impossibile e, forse, anche inutile, anelare ad un'interpretazione e rappresentazione univoca e omnicomprensiva.

Nonostante questo comprensibile limite, è proprio nella superficie di ogni singola opera esposta in mostra che possiamo scoprire i modi in cui la pittura si fa corpo e diventa un'immagine eloquente.

Il corpo che ci appartiene, così come quello degli altri, va vissuto, immaginato, mimato.

Simona Squadrito