

IN NUCE NOCTIS

testo critico di **Maurizio Cecchetti**

in catalogo monografico CAMPIDELLI

(Galleria San Fedele, 1993)

Tutto è oscuro, ma non equivoco: quel cielo non annuncia la disperazione, è, piuttosto, orizzonte di una terra lontana, lacerata dalla nostalgia. La notte buia, ottenebrata, dei mistici, la notte della grande solitudine - «Dove ti sei nascosto, Amato, abbandonando me gemente» - la notte dell'esodo, Juan de la Cruz; e la notte romantica, quando le stelle brillando fanno più struggente la lontananza di Dio, Novalis; ora, questo cielo della *distanza*, va reintegrandosi.

L'abisso si è rovesciato, la volta celeste e gli astri - la «lebbra del cielo», del razionalismo più sordo - sono così lontani che tutto pare sospeso a una rivelazione. Ma la terra si apre, rigurgiti d'acqua (dell'acqua dei fiumi e dei mari), incandescenza di rocce e montagne, sprigionano una luce totale; è impossibile uscire da questo cielo che trabocca dalla crosta terragna, senza ustioni o piaghe.

«Cercando i miei amori andrò sui monti e lungo le riviere» - ora quel cielo è muto, il blu notturno e riarso di Van Gogh e la pellicola sorda e repellente che copre il naufragio gericaultiano di luci metalliche e apocalittiche, si sovrappongono. Quel che vediamo è una terra-cielo che crepita, dilania,

ingolla ogni cosa; non c'è spazio per passaggi graduali, tenui, neutrali, naturali: i *paesaggi* di Paola Campidelli sono campo di conflitto, luoghi dove il male si trova avvolto in una maglia incandescente che brucia ogni scoria esistenziale rimettendo in circolo plasma nuovo.

È qualcosa che inizia molto prima di quel che oggi vediamo.

La notte. L'abisso. Il rischio che tutto sia perduto. L'*Idiota* vede il cielo che s'oscura e sprofonda su di lui; sente che tutto, davanti a un quadro - *quel* quadro - manca di senso, perché il limite raggiunto dall'arte, questa volta, è davvero *ultimo*; la soglia oltre la quale le cose, il bene e il male, il destino e la vita - immediatamente - non si giustificano più. La morte di un uomo - *quell'uomo* - la morte senz'altre ombre che quelle del corpo che continua a morire, quel corpo deposto che doveva incarnare Dio; la morte, dunque, nella sua oggettività sfrenata, ripugnante, imperturbabile, desolante e torva: era veramente *kenosis* se anche Dio, lì, moriva. Ma poi? Se la verità è questa, all'uomo che cosa resta? La speranza diventa vuoto senza confini, vuoto senza più luce o anche soltanto chiarore, flebilissimo chiarore, aër cieco come l'orizzonte plumbeo che cova la tempesta. Quel cono d'ombra, densa ombra, che s'apre nel corpo livido, arso nel volto le mani e i piedi dal male che carbonchia vincitore.

È dalle ceneri di una tragedia vista e sentita nel proprio essere, che comincia la nostra storia. Non c'è più tempo per artistiche elucubrazioni, per false ironie e programmati furori, la bellezza è ancora trafitta, transverberata, e i colori del mondo si spengono nei toni crudi di ferite ogni giorno più proditorie, di sofferenze sempre più innocenti.

Non tocca a noi parlarne? Non è mestiere da critico? E chi può dirlo senza avvertire anche solo il dubbio? D'altra parte, è prassi ormai inaccettabile quella che vuole separare l'arte dalla vita, giudizio estetico e condizioni etiche. Se eteronomia dev'essere, che sia del tutto incarnata. È tempo che l'arte rinnovi la domanda, come già nel passato, se il suo essere più profondo sia in ciò che appare o non, piuttosto, in ciò che nasce. Se, nella società dell'estetica globale, l'arte debba - o possa perfino pretendere - essere a sua volta immagine oppure crogiolo; se nel suo corpo debba filtrare la luce o ardere il fuoco.

Nel fuoco, più che nella luce, risiede il potere di forgiare la materia. È condizione, questa, che non si risolve in ciò che si mostra, ma chiama al contatto, implica coinvolgimento fisico e psichico; non è, insomma, sequenza che scivola davanti ai nostri occhi, bensì profondità che ci spinge verso un *luogo*; allora, al vedere subentra il sentire - come quando da una luce troppo intensa si penetra in uno spazio d'ombra, in cui ogni cosa acquista modulazione e evidenza plastica, realtà - e quest'osmosi tramuta in impasto esistenziale.

È il punto critico, il nocciolo più duro del rapporto tra arte e vita, quando la materia prende su di sé la condizione umana, diviene corpo, corpo - per dire tutto - che dell'esistere dichiara interamente lo stato di precarietà, la bellezza ma anche il disfarsi, alla fine, d'ogni cosa. L'opera non nasce dalla forma plasmata, ma dalla materia confitta, ferita da chi nel fuoco genera le membra e il volto, dà visibilità e granitica durezza a ciò che sorge dalle sue mani. È una creazione che non cancella le stigmate, le ustiona anzi, le cauterizza affinché la forza con cui l'opera dirompe nel mondo sia ancora più traumatica.

Se l'arte viene dal fuoco - combustione e consunzione del corpo -, non sembri strano che Paola Campidelli abbia dipinto per alcuni anni quasi esclusivamente *teste*. E che, di queste, abbia reso, con sfibrante coerenza, il carattere penitenziale. Il dolore, l'angoscia, il male che s'annida nelle fibre e deturpa i volti. La testa, qui, è in tutto e per tutto crogiolo, canopo dove le spoglie umane vengono riposte, recipiente dove la parte più terragna del corpo, le viscere, arde attendendo l'ultima rigenerazione.

D'altra parte, ciò che l'artista dipinge oggi - i paesaggi che espone in questa mostra - non è segno di *abbandono* ma di *trapasso* a una nuova dimensione che non rifiuta ciò che è già nato, ma in sé lo rapprende, evocando l'idea stessa della materia come *luogo* in cui si penetra e si è contenuti; realtà così espansa sull'esistenza da essere, alla fine, tutt'uno con essa. Nella storia della pittura la «testa» è il luogo più prossimo alla contemplazione della

morte; non si parla, qui, della testa-ritratto, bensì, più radicalmente, di una realtà umana (ma non solo o sempre umana) che viene ai nostri occhi con l'evidenza della *cosa*, esistenza privata di qualsiasi individualità e che, nondimeno, si carica di un potere espressivo totale e così arcigno da apparire, poi, emblematica di uno stato di equilibrio perenne tra morte e principio di tutto.

(Ivan ha un moschetto in spalla. Chiuso nel suo cappottone, se la ride Ivan. È fiero.

«Tienila più sollevata, Ivan». *Così, va bene?* «Sorridi, Ivan, sorridi, ché il nemico deve avere terrore della tua forza». *Sembro abbastanza cattivo? Vi faccio paura?* «Girati un po', a destra. Ecco, fermo, non muoverti. La testa, la testa, tienila un po' più avanti. Alt. Non muoverti».

Le nere Giuditte giocano d'orrore, tirano calci a un pallone tumefatto e sanguinante di tutte le miserie di un mondo, il nostro mondo in fiamme. Impastata nel fango, quella reliquia ha perduto il suo volto, tutto è sfigurato. La notte scende in una cassa di munizioni, dove i decollati oggi marciscono). Quando nell'arte una «testa» viene issata, sospesa nel nulla, penzolante da una chioma stretta nel pugno dal vincitore (si parla, appunto, di figure come Oloferne o la Medusa, ma anche di Giovanni Battista) ecco, in quel

momento il soggetto perde ogni traccia della sua storia e brilla di ciò che, a occhi sensibili, non può non sembrare assurdo, o, quantomeno, paradossale: la suprema dignità del decollato. E questo, talvolta, accade anche quando la testa sia quella di un animale (un bue, un porco). Il capo tronco dei suppliziati è la realtà in cui soccombe il singolo, la *parte*, per poter continuare a esistere, oltre le dispute mai placate tra bene e male, con una esemplarità che mostra l'icona di ciò che nella morte va oltre la morte.

Per un'insondabile legge, ciò che viene privato della soggettività acquisisce, lì per lì, una speciale aura divina. È come se chi muore, proprio perché subisce il castigo morale e fisico, riprendesse o ampliasse addirittura la propria dignità avvicinandosi a Dio, al dramma più originario che sia dato pensare, quello del male che Dio porta su di sé.

Così, le teste grondanti, deformi, dissettate affermano, si mostrano come sudari dove lo stato progressivo di annientamento dell'umano è inciso nel fuoco; e più questo sfiguramento si impone - s'impone qui e ora, oggi - più si fissa nel nostro sguardo la forza plastica di quei volti, la loro «tangibile intangibilità»: ciò è tantopiù stupefacente quando si pensi che quelle teste troncate e mostrate servivano a minacciare agli uomini il destino infausto di chi soggiace al male (ma è sempre la controparte che stabilisce i limiti e la gravità di ciò che è male).

Chirurgiche incursioni della medicina moderna ci hanno abituato a vedere nella testa - in ciò che essa contiene - uno spazio in cui si decide ciò che è

umano e ciò che non lo è (e pertanto merita di essere asservito o soppresso. Comunque, senza rimpianti). Il cervello: singolare matassa di filamenti grigiastri, materia molle dove, per complessa alchimia, prendono forma pensieri, immagini, passioni. La testa sul tavolo della dissezione perde completamente il proprio «volto» e torna a essere materia nelle cui fibre si celano misteri e storie vissute, cose e immagini viste o suscitate dalla fantasia in chi, lì, su quel marmo, non ha più vita. Ma, è strano, quella poltiglia anche se ridotta al più esile frammento di materia, ancora parla. Non di sé o di quella dignità che viene all'uomo dalla ragione, ma, piuttosto, di quanto sia indistruttibile l'immagine corporea (materica) in cui l'uomo esiste, anche *in nuce*. Esistere, aldilà di ogni coscienza; e prima di ogni gemito. Materia che, deforme o ferita, malata o demente, confessa questa sua creaturalità ulteriore a ciò che appare.

(...Teresa ha faccia da bambina, ma è senza cervello. Teresa non si muove, è mosca nella tela di ragno. Le hanno steso sugli occhi un velo, una benda, un piccolo panno. Teresa non vede, le hanno infitto l'ago.

Teresa ha un piccolo naso e una boccuccia. Rosee le guance. Le hanno attaccato una ventosa sul cuore e mille tubicini la cingono. Teresa tace. Respira, ma gli altri dicono che non è. Teresa non ride e non piange, ma il

suo cuore batte. Giorno, notte, giorno. Sette volte e apparve il mondo. Al decimo giorno morì Teresa, che non era umana e mai vedrà il mondo.

Teresa non ha corteccia, è betulla stretta dal gelo. Teresa è nata nella notte in cui muoiono gli astri e la Luna sembra più grigia. Teresa è la notte che scende oltre le montagne, è ghiaccio che ustiona la pelle e lo sguardo.

Avvolta è la testina. In bende, perché qualcosa non esca. Che cos'ha da dare Teresa che non abbia già donato? Lo senti il freddo, Teresa? Per te la notte e il giorno sono uguali.

Teresa non pensa. Che cos'è, allora? Attività elettrica. Microcefala, anencefala, bit, bit: ci sono, ci sono. Cellule impazzite vegetano e fan fiori e figli.

Teresa non ha corpo, solo organi. Fegato, cuore, reni. Vegeta, Teresa, vegeta, *finché qualcuno decida*. Teresa non ha volto solo mento, naso, orecchi.

Tomografate, registrate, monitorate; positroni, elettroni, neuroni. Allunga la vita, stira la vita, studia la vita. Procuste in bianco, Procuste penna in mano, Procuste in grembo ha un cranio. - *AH, siete voi docteur Destouches. Mais votre voyage n'est pas encore terminé.*

Parla, Teresa. Non fare la sibilla scontrosa. Hai labbra di kore, sei nata a Delphi. Teresa, fai a pezzi lo splendore di Milo, voli più in alto di Nike. Ma loro non possono vedere chi sei. Non possono far finta che tu sia un fiore. Non possono aspettare che la bellezza torni nel grembo oscuro del destino. Teresa, Géricault ti avrebbe naufragato.

La tua testa si apre, è coppa in cui si specchiano gli astri; sei Pandora e il suo vaso. Teresa, senza corteccia diventerai poltiglia.

Come sei bella, Teresa; e i dottori del tempio, i clinici santoni stan lì a dissertare, a dissettare. Teresa, nel tuo cranio molle c'è un mare in piena. Teresa sei un bel problema, su, non fare la misteriosa. Ontografia di Teresa).

Da Géricault a Bacon, nell'arte contemporanea la testa ha coagulato la riflessione, la disperata tragedia del male che intacca l'uomo nel suo corpo. La testa esprime, nel grido o nel mutismo estremo, l'abbandono che l'uomo sperimenta come svuotamento, quasi che, d'improvviso, sentisse le viscere venirgli meno, gli organi tutti, e lo scheletro, e restasse, di sé, solo l'epidermide. La testa è il luogo dove l'uomo moderno, l'uomo che come noi sente, entra e si fa natura morta. Qualcosa vive, ma non si sa più dove, come, chi. Il volto assume pienamente i caratteri materici che l'artista sceglie per l'opera, ma poi ciò che ci appare è, più spesso, lentissima e urlante sfigurazione corporale. Sfigurazione che non significa negazione di una forma, ma, di più, trasformazione. La testa è il corpo-oggetto, solo *cosa*, che cerca l'identità. È il silenzio che subentra nel corpo smembrato, diviso in parti, il corpo obitoriale. Il processo attraverso cui le *teste* di Paola Campidelli appaiono dall'ombra, ciò che propriamente le genera, ha

manifestato fasi materiche persino opposte tra loro: da una tessitura di colore acrilico steso rapidamente, con una consistenza alla vista quasi piatta, slavata, e improvvisi grumi di sostanze ematiche, l'artista ha raggiunto un valore plastico, tattile, più duro, tridimensionale, che sbalza dalla tela come un bassorilievo. È, quest'ultimo, l'esito di una lotta incessante - da cui l'artista esce stremata - con il colore che continuamente s'impasta, lievita come il magma che scende dalle creste vulcaniche in forme quasi casuali. La mano della pittrice entra nella materia, delimita spazi, crea anfratti e forme che solo a colore essiccato scopriranno le sembianze di un volto.

Si può dire senz'ombra alcuna che questi lavori sulle teste hanno costituito per Paola Campidelli una sorta di esperienza iniziatica, in cui l'artista ha scoperto come il suo agire sia avvinto, sempre, al *corpo*, riferimento e misura esistenziale della forma creata. In quel *oggetto* di materia che appare dalle sue tele l'artista rivendica all'opera un carattere realistico, ovvero di presenza e non di *vision metaphorique*; offre insomma quella stessa «tattilità» che, in forme espressive variegate; ha contraddistinto la parabola artistica del nostro secolo (dai realismi alle avanguardie, appunto). Ma, ci si intenda, qui ciò che è reale non viene da una sorta di naturalismo plastico, quanto invece per via di un colore-materia dal quale oggi sembra impossibile prescindere per qualsiasi esperienza di luce e di rigenerazione formale che sia davvero attuale nell'arte. Il discorso è così stringente sulla

realtà, che Parigi ha dedicato recentemente una mostra di enormi conseguenze teoriche ai *corpi crocefissi*. Enormi, perché incentrata sull'idea che a ogni crocefissione sia necessario un corpo (anzi ne sia il presupposto, giacché difficile risulta pensare che si possa crocefiggere un'anima). E, viceversa, fa dirompere nella nostra immaginazione l'ineluttabilità della crocefissione come destino ultimo del corpo (del resto, una mostra analoga sui *corpi risorti* oltreché inimmaginabile sembra persino impossibilitata a farsi per mancanza di pratica).

Approfondendo, quei volti che dalle tele di Paola Campidelli si spingono fuori, quasi che con la loro corporale pasta volessero contaminarci; e che solo da questa *confusione* potesse venire alla pittura un senso, una giustificazione al suo farsi; ecco, quei volti sono prospettive su mondi ignoti: rocce, croste o zolle terrose, gorghi equorei, onde e flutti infranti, ruscelli montani che a valle portano i detriti e le schiume incontrate.

Per metamorfosi segreta, quelle teste si sono aperte, mostrando paesaggi. Lembi di natura dai colori elettrici, vibranti come filamenti arroventati, affilati come lame di metallo purissimo. Sono la parte più consistente e nuova dell'opera di Paola Campidelli. Il colore prende il sopravvento, libera l'artista da quella concentrazione - ma bisognerebbe dire, corrosione-

nervosa che aveva guidato la mano nel plasmare le grandi teste, gli autoritratti, il terrificante *Trittico della morte* (che è soglia oltre la quale la visione del male rischiava di trasformarsi in un viaggio senza ritorno), con una volontà di scarnificazione quasi maniacale pari soltanto alla forza interiore con cui l'artista ha retto lo scontro psichico con il sentimento del dolore e della morte, il lacerante procedere verso una terra di desolata pena.

I paesaggi, di quella terra, hanno l'intera e inquietante densità prospettica, cromatica e materica, ma alita in essi un sentimento dionisiaco, neoromantico, che trova un equilibrio difficile tra materia e azione creativa; tutto muta senza sosta, e questo contrappunto cresce per subitaneе censure cromatiche - i più recenti *Paesaggi notturni* e il *Paesaggio rosso*, per esempio -; il mondo viene rigenerato all'interno di una serratissima dialettica di bianchi e di blu attinti dal barattolo, o, ancora, di bianchi rossi e neri; ciò che s'impone allo sguardo è una sorta di processo inversamente proporzionale: a un minimalismo cromatico corrisponde una conflittualità visiva sempre più espansa: c'è davvero apocalisse in queste opere, ma tutto è in preda a una dilatatissima carica vitale che evoca il fuoco primordiale, il crogiolo cosmico dove tutto riappare in forma nuova.

Il cielo è saturo di blu o di nero; solo rari accenni di luce riflessa con trattenute schiarite di tono, ne sfondano l'altrimenti claustrofobica cappa. E in terra si scatenano vortici, maree mosse da un'energia primaria; l'acqua

salta sugli scogli, si schiaccia contro le rocce, trascina con sé tutto ciò che trova sulla sua strada, inghiotte i sassi e li riplasma in un fuoco di luce bianchissima; l'acqua, come già il fuoco, l'aria e la terra, ritrova nei quadri della Campidelli la sua sacralità, il suo potere purificante. L'oscurità del cielo genera sugli anfratti rocciosi ombre di inaudita forza: quel che vediamo è eruzione lavica che cancella ogni possibile forma e dal groppo materico fa scaturire un mondo di viscerale essenza, punteggiandolo, talvolta, di rarefatte e rosee gemme.

Quel che appare è un ritratto effettivo di ciò che siamo, di quel che speriamo; è cognizione del dolore rfigurata non come mero disagio esistenziale, ma come scontro aperto tra ciò che splende e ciò che è destinato all'ombra. È un mondo già proiettato nell'*altrove*. Non c'è rimpianto per la nascita, perché vediamo già, nel vortice di colori primari, nell'azzurro purissimo che investe ogni cosa di una luce aurorale, la promessa di una terra non più desolata dove ritroveremo «L'Amato, le montagne, / le boschive convalli solitarie, / le isole inesplorate, / i fiumi risonanti, / il sibilo dei venti innamorati, / la quiete della notte / vicina allo spuntare dell'aurora, / la musica silente, / la solitudine sonora, / la cena che ricrea ed innamora.»

Per questo dai paesaggi di Paola Campidelli emana una gioia tragica, quasi una eccitazione mistica, accanto a un sentimento lacerato per ciò che esiste: ogni volta che nel quadro una emozione sfonda lo sguardo imperiosa e

quasi proterva, dietro c'è un colore che non accetta compromessi, si espone con gli altri senza fondersi agli altri, un colore che cerca piuttosto il corpo a corpo, la colluttazione dei pigmenti su uno sfondo materico palpitante. Non è, certo, un universo pacificante quello che ci risucchia - ed è la parola giusta, questa, perché gli spazi che si aprono non sono quelli di una visione ottica dei fenomeni, sebbene a essi la Campidelli attinga per dipingere; sono, invece, mondi retti da una particolarissima introspezione psichica -; anche noi rischiamo, come una *Testa blu*, di soccombere ai gorgi marini. Nel pieno della *promenade* paesaggistica tornano nel lavoro dell'artista alcune *teste*. Tuttavia, sarà bene tenere a mente che una componente propedeutica in queste *teste* recentissime v'è, come, del resto, propedeutici sono lo *Studio di figura* e *Orizzonte*. Preparano, queste opere, un grande quadro di figura, dolentissimo e tragico. Un uomo disteso sugli scogli, nell'abbandono più impudico, muore, o è già morto come fa pensare il colore terroso e pesto della carne, mentre le onde marine s'infrangono sul suo volto tumefatto: il cielo senza più orizzonte, lontani bagliori riflessi da nubi portate da un vento minaccioso. Il sentimento di qualcosa che finisce ci stringe e ci fa trattenere il respiro. Quel che vediamo è un tramonto senza più i colori dell'iride. È un segno dei tempi? Chi può saperlo, forse neanche l'artista?