

Molinella, 24 Settembre 1997

Caro Sergio,

avvicinarsi ai tuoi quadri - sostarvi accanto, fermarli nello sguardo, sfiorarne il rilievo con le dita - può evocare contro ogni assuefazione visiva, l'oscura vertigine del gesto che li ha creati. Una trama di impulsi sensoriali precede appena di un momento la controllata esperienza del conoscere, quando la brillantezza delle tinte, l'odore dell'acrilico, l'amalgama compatto degli smalti dicono di una materia ancora libera, ancora non costretta nella forma.

Qui, nel varco intermedio che divide elementi inorganici e organica finzione, l'opera riceve il proprio senso. Essa occupa il labile confine tra sostanza primaria e figura, quasi a cogliere il punto in cui la mente percepisce in quell'ostinato viluppo cromatico un simulacro almeno delle cose. Avviene, tutto questo, all'improvviso e una lettura così immediata sembra rivelare l'indole dinamica della tua pittura. Con un paradosso, il tempo del fare tende a coincidere con il tempo del guardare.

Ma dove abita il quadro prima dell'atto che lo inverte? Oltre il limitare della coscienza vive una folla di immagini segrete che l'occhio non raggiunge se non per pallide approssimazioni. Il mondo esterno, investigato interpretato dipinto, diviene allora uno specchio deformante, dopo che oggetti e corpi e paesaggi hanno consegnato la loro esistenza al solo tremito delle emozioni e della memoria.

E come possono le parole raccontare il quadro? Si arrampicheranno tentennanti lungo ripidi segni e tra umide chiazze di colore, consapevoli che ciò che è indescrivibile è anche indicibile, e cercheranno, rassegnate al rischio, qualche frammento di verità, di vita. Penso a un tuo parziale omonimo, il poeta e saggista Sergio Solmi, e ad una frase che conclude un suo appunto sull'arte: "queste forme colorite e ornate, questo stucco, queste tinte oleose, queste vane parole, quanta nausea, se non fossero nulla oltre se stesse!"¹

Un saluto cordiale,

Claudio

1) S.Solmi, *Meditazioni sullo scorpione*, Milano, Adelphi 1972, p. 50.

"Le immagini della mia pittura vengono dallo sfondo" dice Sergio, con la sua gentilezza un po' sorniona, mentre ritmicamente si dondola nell'ampia poltrona di bambù che pende dal soffitto dello studio.

Da una prima stesura casuale, dalle irregolari ondulazioni del pennello, da un inatteso gioco di chiaroscuri deriva in lui l'idea del quadro, come quando si attribuisce una forma riconoscibile alle nubi gonfiate dal vento o si individua un profilo nella venatura di una roccia. Se mi guardo intorno e osservo le numerose tele ordinatamente allineate sugli scaffali metallici o appoggiate alle pareti della stanza come in un estemporaneo museo, trovo conferma di un'innata ossessione per l'analogia, di una poetica che trae le proprie ragioni dal fulmineo esercizio di una curiosità visionaria. Scorro allora grumosi tocchi materici tramutarsi in tenui fiocchi di spuma, graffiature simmetriche e abrasioni simulare folate di scirocco, contorti filamenti che stillano come miele e prendono l'aspetto di vuote crisalidi. Ed emulsioni di resine e cera d'ambra colate su tessuti di velluto, morbida polpa di carta rappresa in arcane orografie o nel ruvido spessore di un tronco, esili reti sovrapposte al dipinto come invisibili schermi.

Poi Sergio punta una lampada contro un grande quadro scuro, e le minuscole sfere di vetro che ha cosparso sull'impasto dei colori per un istante avvampano in una fiamma iridata.

*And these images, these reverberations,
And others, make certain how being
Includes death and the imagination.¹*

Ondeggianti a mezz'aria, sospesi al centro di un fondale neutro, brumoso e calcareo, grigioferro o cenere, appaiono grovigli improvvisi di riflessi e cromie, che esplodono come fuochi d'artificio. Sono petali oblunghi, foglie vischiose grondanti d'acqua, tumide zucche squarciate, raggianti bagliori di meloni, pesche fradice che gocciolano dense, bucce avvizzite che vanno sfarinando dentro l'ombra (*Natura Viva, Ruvido*). Loro accanto, talora si indovina il contorno sgranato di un bicchiere, un vaso, un malcerto lume a petrolio, attraversati da una scia amaranto (*Rubino, Ombre*). Altre volte, sopra opache distese d'avorio, prendono forma gruppi di bottiglie e di ciotole, definite da linee discontinue, cremisi e azzurro chiaro: allusivi tributi morandiani dal tono compassato e autoironico (*Mariandi*).

In questi quadri di oggetti d'uso e reperti vegetali il pittore sembra voler perpetuare l'inquietata malia di descrizioni barocche sontuose e precarie, per poi tradurle in modi impressionisti, dove insinua una nuova luce che intacca come una ruggine la carne stessa delle cose. E ancora, egli riscopre in Mafai la

gualcita bellezza di un mazzo di fiori stenti o in De Pisis la fascinazione di ortaggi decomposti, finché tutto non travolge con l'irruenza incendiaria di pigmenti umorosi e cangianti, che offrono esiti quasi prossimi all'Art Brut.

Sospinto da un'urgenza moltiplicativa, onnivora, Sergio saccheggia le diverse esperienze dell'arte, quindi le brucia nel fugace trascorrere dell'attimo esponendole al fulgore di una tavolozza esuberante, alla vibrazione concitata e rapinosa del tratto. Seducente e vuoto, il dramma dell'effimero penetra così nell'atto della rappresentazione.

Se il visibile ha del provvisorio, si corrompe, si trasforma in altro, la pittura qui tenta di documentare una fase di tale mutamento.

I versi di Wallace Stevens, da *Metaphor as degeneration* - poesia che dice l'essenza fluttuante del mondo - potrebbero allora costituire il paradigma di queste nature morte in cui oggetti appena sbozzati, frutti liquidi e sfatti, fogliami ocre e smeraldo vengono sorpresi mentre modificano il loro stato e si apprestano ad assumere altre sembianze, ancora a noi ignote.

1) W.Stevens, *Aurore d'autunno*, Milano, Garzanti 1992, p.124: "E queste immagini, queste riverberazioni, / E altre ancora, assicurano che l'essere/ Include la morte e l'immaginazione." (trad. di N.Fusini).

Posso ritrovare anche in Frascati le tracce di un particolare modo di leggere e di rappresentare il paesaggio, che appartiene a chi da sempre abita la pianura e su di essa imprime l'azione quotidiana del proprio sguardo. E mentre con esattezza aurea calcola le geometrie dei coltivi e dei pioppi rettilinei, gli argini e i frutteti, le intersezioni fra i sentieri e i canali torbidi, e cieli vuoti e sottili orizzonti, quello sguardo che indugia sulle cose finisce per disgregarne lentamente gli instabili margini, simile ad una nebbia traslucida o agli estuanti vapori che salgono dai solchi riarsi del terreno. Lunghe fughe prospettiche vengono così riassorbite in un'unica superficie, scompare il divario tra prossimità e lontananza, oggetti e forme si squadernano indistinti entro le due dimensioni del piano. Affermava Merleau-Ponty che le linee di "confine tra campo e prateria non sono qui oppure là, ma sono sempre al di qua o al di là del punto dove guardiamo, sempre in mezzo o dietro ciò che fissiamo... e discendono nel visibile come se venissero da un retro-mondo prespaziale."¹ Dipingere diventa dunque lo strumento più idoneo per riprodurre un fenomeno percettivo che è insieme occasione di conoscenza.

Realtà e inganno. Ordine e disordine. Tra queste polarità opposte e tuttavia complementari oscillano i movimentati paesaggi di Frascati,

dedotti per un verso da enfatiche e tumultuose maniere di ascendenza romantica, là dove essi risultano - è stato detto - "spesso irrorati da luminosità alla Turner"², e per altri aspetti mutuati invece da quegli artisti italiani di metà secolo (Mattioli in primo luogo, ma anche Morlotti e Moreni e altri ancora) che seppero inoltrare l'ansia speculativa di Cézanne fino alle soglie dell'astrazione. Con tutto ciò, e una volta identificata ogni plausibile affinità, si dovrà però ammettere che l'opera non giunge mai ad essere un punto di raccolta per citazioni o collezioni di immagini, ma su queste con leggerezza si libra come a passo di danza, in sé compendiando la trepida sensualità del gesto pittorico ed un'attenta e sorvegliata analisi del mondo veduto.

Così, entro spazi scanditi da una misura saldamente canonica e fondati su una durevole tradizione ricettiva, accade che da un villaggio assoluto si levino, minacciosi, gravi sciami di insetti; che reminiscenze di corvi arlesiani si dissolvano in un piumoso cielo violetto; che nuvole di biacca vadano a corrodere il profilo tremolante di un centro abitato. Poi vortici d'aria che s'abbattono sulle messi mature, chiome rarefatte di alberi, intuizioni di fiori, cirri incombenti oltre sagome incerte di case. E, continuando il viaggio, ecco Venezia oppressa da un tramonto scaglioso, tiepide sfumature di savane, aurore come vele infuocate,

isole e montagne nascoste dietro cupi aloni di porpora e carminio. Ma talvolta un quadro di Sergio può anche scaturire da una suggestione letteraria, per esempio un trasognato paesaggio vallone che serba l'eco delle parole di Apollinaire:

La vie y mord

La mort

A belles dents

*Quand bruit le vent*³

Eppure un tratto comune unifica luoghi consueti e panorami esotici: la persistente e tormentosa intrusione della luce, che sembra quasi erompere dall'interno stesso del dipinto e invaderne ogni angolo, intriderne ogni minima fibra. Luce violenta che attraversa la tela con la durezza di una lama, o impassibile quando dilaga uniforme sulle plaghe deserte e le marine, comunque ambigua perché, mentre infonde nelle cose il proprio soffio vitale, inesorabilmente le sgretola.

CLAUDIO PASI

1) M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, Milano, SE 1989, p. 52.

2) R. De Grada, *Sergio Frascari: il paesaggio e oltre* (testo dal catalogo), 1996.

3) G. Apollinaire, *Poesie*, Milano, Rizzoli 1979, p. 252: "La vita vi morde/ La morte/ A quattro palmenti/ Nel bruire dei venti (trad. di G. Caproni)