

FRANCESCO SOMAINI. MATRICI E TRACCE

Sul lavoro di Francesco Somaini non mancano certo analisi critiche approfondite, appassionate e anche emotivamente coinvolte. Anche, in qualche caso, eccessivamente enfatiche, con un soprappeso di rimandi simbolici e di interpretazioni in chiave psicoanalitica, che nascono dalla convinzione della necessità di andare a scavare nel “profondo” per trovare e mettere in luce i significati più veri e le radici prime di una ricerca artistica. Un atteggiamento critico questo che, per essere tutto spostato sul versante dei “contenuti”, rischia di sottovalutare, per molti versi, la natura specifica dell’opera d’arte, che è prima di tutto e soprattutto un fatto formale, una struttura linguistica che fonda le sue ragioni di senso all’interno della dimensione autonoma dello spazio figurativo. E’ pur vero che la forte ed esplicita caratterizzazione antropomorfa dell’immaginario organico di Somaini produce nell’osservatore intense suggestioni e riflessioni connesse a questioni di esistenza primaria dell’uomo, ma tutto ciò non deve far dimenticare che le opere di questo artista sono cariche di tensione estetica in quanto sono organismi plastici, né più né meno delle opere, per esempio, di un astrattista geometrico (anche se ovviamente diversi sono gli esiti). In altri termini la qualità, il valore qualitativo, di un lavoro artistico si misura a partire dalla capacità dell’artista ad agire sulla materia, in modo da trasformare in fisicità formata la sua concreta esperienza, la sua vita interiore, la sua peculiare spiritualità, la sua reazione al contesto storico culturale, i suoi ideali, la sua visione progettuale, ecc. Nessuna difesa di sterili posizioni formaliste, si capisce: l’intenzione è qui di cercare di contribuire a chiarire il senso della scultura di Somaini (e in particolare la tematica delle tracce) utilizzando alcune indicazioni di fondo della teoria della formatività di Luigi Pareyson¹ relative soprattutto ai concetti di forma e di materia, che permettono di evitare vecchi equivoci sul rapporto forma-contenuto e forma-materia. Pareyson oppone alla soluzione idealistica dell’opera come “visione” un concetto di arte come “forma”, in cui il termine forma significa organismo, fisicità formata, vivente di una vita autonoma, che funziona secondo leggi proprie; al concetto di espressione contrappone quella di produzione, azione formante. Quest’ultima si sviluppa attraverso un incontro-scontro, un dialogo serrato e continuo con la materia. L’arte nasce come concreto esercizio sulla fisicità della materia, la cui resistenza offre spunti, ostacoli, suggerimenti all’azione formante. E’ bene precisare che per la materia si intende tutto l’insieme degli elementi della realtà esteriore su cui l’artista lavora: i materiali e gli strumenti tecnici, gli elementi linguistici e le influenze culturali, le condizioni spaziali di esistenza, i temi eventualmente imposti dalla committenza, le intenzioni progettuali dell’artista, ecc.

In questo senso l’artista, in quanto tale, pensa e agisce specificamente per formare. Nel ricercare continuamente di definire la propria identità all’interno di modalità originali di formare, l’artista concretizza il suo processo creativo dando corpo alle sue opere. Queste si presentano allo stesso tempo come strutture più o meno compiute (risultato di uno spunto, un germe iniziale portato a maturazione formale) e come nuove aperture a ulteriori possibili sviluppi ancora inediti, ma necessariamente coerenti a una logica autonoma di linguaggio: quella della specifica forma formante con cui dialetticamente interagisce l’artista. Se l’artista si adegua passivamente al livello raggiunto dalle leggi interne del suo linguaggio rischia lo stallo, il manierismo e l’accademia di se stesso; se invece raccoglie e stimola gli elementi di apertura, di rottura produttiva, allora si possono creare le condizioni per la nascita e la crescita di nuovi organismi plastici.

Da questo punto di vista risulta chiaro che l’organismo antropomorfo e vitalistico di Somaini non è un fatto semplicemente di contenuto, ma è in stretta correlazione con l’articolarsi delle strutture concrete e “organiche” del linguaggio plastico.

E’ attraverso una continua sperimentazione, un’approfondita “interrogazione della materia” che Somaini, nel tempo, ha mantenuto vitale la sua tensione creativa. Vale la pena citare queste considerazioni dell’artista, che concordano con quanto si è detto finora:

“La scelta del mezzo, la tecnica esecutiva, prefigurano il linguaggio plastico, la concatenazione dei risultati, lo stile. Legame sotterraneo e profondo vincola ai modi gli ottenimenti. La sintassi è già il senso del discorso, il messaggio stesso ne è condizionato. Gli azzardi di una tecnica nuova tendono il percorso creativo .”

Compito nostro qui è cercare di precisare, analizzando soprattutto le ragioni interne al percorso di ricerca dell’artista, le modalità tecniche e linguistiche e le potenzialità di senso che caratterizzano il lavoro delle matrici e delle tracce. Tenendo presente che ogni invenzione plastica (e in questo caso si tratta davvero di un’operazione inedita, anche se non mancano alcuni possibili riferimenti) ha un margine d’inspiegabilità che dal punto di vista dell’effetto estetico rappresenta la componente peculiare della sorpresa della suggestione emozionale. Una suggestione che in questo caso agisce in modo particolarmente coinvolgente proprio perché ci si trova davanti a opere che esibiscono con estrema chiarezza il procedimento attraverso cui sono state sviluppate, dove emerge una profonda congenialità dell’operare artistico alle leggi naturali delle forme, alle specifiche caratteristiche della materia (dove l’intenzionalità formante dell’artista non contravviene ai

caratteri fondamentali della formatività naturale, ma la utilizza in una dimensione autonoma e auto-costruita). Da parte dello spettatore la fruizione estetica risulta come una considerazione attiva, dinamica che rifà il processo che ha dato vita alla forma. L'opera, in altri termini, si prospetta come narrazione dell'articolata dialettica del suo farsi: essa appare come memoria attuale e continua rievocazione della tensione produttiva che l'ha generata. In questo senso l'atto interpretativo tende a coincidere, per certi versi, con l'atto creativo, o se si vuole, con la pratica formante dell'artista (è solo così, tra l'altro, come specifico modo operativo, che l'artista proietta se stesso nell'opera). La più chiara definizione di questi lavori è dell'artista stesso. E' bene quindi riportarla per esteso:

“Matrice, accumulo di forme possibili, da oggetto diviene progetto serbando intatte fisicità, tattilità e bellezze irrinunciabili, strumentali allo scolpire. Opera progettante altra opera, simbiosi di significanze, traccia, complementare alla sua matrice, è amplificazione narrativa del nucleo iniziale. Svolgimento di una forma avvolta, contratta, incide progressioni di sé lungo uno spazio, per un tempo. Lacerazione fossile graffia un solco, imprime un messaggio, azione integrante dove si annida la differenza, l'interpretazione, gli altri. Chiunque pone in essere una differenza, apre possibilità di sviluppo.”

Come ha scritto giustamente Crispolti le tracce sono lo sviluppo obbligatorio e necessario dell'elaborata e impegnativa progettazione urbana degli anni Settanta, dove lo sforzo di Somaini è tutto teso a uscire dai limiti della tradizionale funzione monumentale della scultura, prospettando e sperimentando un inserimento dinamico e coinvolgente dei suoi organismi plastici all'interno delle strutture spaziali della città, per reagire polemicamente e vitalisticamente all'alienante situazione dei contesti urbani contemporanei, caratterizzati da un freddo razionalismo costruttivo che annulla valori e memorie dell'uomo, in nome di una cinica idea di funzionalità e di efficienza produttiva (il cui modello estremo, da incubo, sembra ancora essere, anche per l'artista, la Metropolis di Lang). Per Somaini l'umanizzazione della città si dovrebbe realizzare attraverso grandi elementi plastici organici antropomorfi che da sculture si dilatano e crescono fino a diventare paesaggi urbani. Negli interventi delineati in *Urgenza della città* (1972), in chiave utopica, la soluzione della traccia non è ancora presente in forma esplicita, ma già si può dire che si tratta di una dimensione della scultura che da corpo chiuso in se stesso deborda nello spazio-ambiente lasciando una traccia, un'impronta di sé, come evento plastico permanente. Nell'intervento in occasione dell'“Operazione Acervia” (alla fine del 1975), poi nel “Controprogetto per la Königstrasse” a Duisburg (1978-79) e nel progetto per il concorso per la sistemazione della Grundgens Platz a Düsseldorf (1980), le tracce e le matrici, costituite da sculture denominate *Antropoammoniti*, diventano gli elementi base. Ad Arcevia il progetto si configura per certi versi come una vera e propria operazione di *land art*, ma (a parte la specifica problematica del rapporto fra città e natura) l'utilizzazione da parte dell'artista del “suo mezzo proprio”, e cioè della scultura, sposta il senso su un terreno diverso e del tutto originale. Scrive Somaini:

“Antropoammonite, un racconto sul corpo, con movimento progressivo rotola lasciando profonda traccia nel terreno umido: un bassorilievo continuo: una memoria, un'impronta corporea affonda e si fonda alla terra, al paesaggio”.

Qui la scultura imprime il suo messaggio nel terreno: una configurazione plastica che è lo svolgimento nello spazio esterno della sua forma: una forma formante che mette in atto la sua carica virtuale di energia organica e vitale. Questa viene trasmessa, attraverso le modulazioni e le incavature plastiche, all'acqua fatta scorrere nelle tracce progettate per Duisburg a Düsseldorf (delle “fontane-fiumi” in cui scultura e acqua corrente entrano in reciproca reazione formale). E prende corpo anche, in modo diverso, nell'azione realizzata l'anno successivo nell'Orto Botanico di Lucca (1980), dove una grande *Antropoammonite* segna i suoi solchi come un aratro su un terreno seminato a erba, che crescendo ricoprirà di un manto verde le forme ondulate della traccia. Con questa “manipolazione plastica del verde” l'artista arriva al limite dell'identificazione tra natura e scultura, con la possibilità di sviluppi ancora più ampi:

“La traccia inseminata, fiorita di steli, si propone immensa scultura fatta luogo, paesaggio reale, parco antropomorfo per una città non immaginaria”.

Dopo aver visto come sia stato il problema di trovare una soluzione nuova e dinamica al rapporto fra scultura e spazio ambientale e urbano a stimolare in Somaini l'invenzione della traccia, la questione da chiarire è ora più complessa. Si tratta di prendere in considerazione come, nei successivi sviluppi del suo linguaggio plastico, l'artista sia arrivato a realizzare delle sculture, le *Antropoammoniti*, con una scultura formale “avvolta” predisposta a “svolgersi” in traccia. In altri termini come sia arrivato a scolpire delle “matrici” (1975) prima di pensarle come tali per imprimere delle tracce, per dar vita a forme complementari allo stesso tempo organicamente connesse e indipendenti, (attuando la trasformazione del “soma” in “topos”, come scrive l'artista stesso). E in effetti le *Antropoammoniti* sono state concepite come opere autonome in se stesse e

continuano ad esserlo anche dopo essere state generatrici di tracce: possono essere infatti esposte da sole o insieme alla propria traccia, così come anche la traccia può avere una sua vita autonoma.

Affascinante e ambigualmente enigmatica è la morfologia delle *Antropoammoniti*, articolati blocchi sferoidali all'incrocio fra il fossile e l'organico. A volerle cercare, si possono trovare delle radici formali già nei lavori degli anni Cinquanta e Sessanta, per quello che riguarda movimenti di torsione dinamica della materia e sviluppi di cavità espressive sempre di matrice organica. L'attenzione di Somaini per le strutture e le forme ossee ha origini ancor più lontane: la serie dei *Cranii di cavallo* (1948) è molto di più che una tematica di influenza picassiana, come invece per molti nostri altri artisti negli anni Quaranta. Indicativo in questo senso è l'interesse nello stesso periodo per Henry Moore e anche per l'architettura organica di Rudolf Steiner (un interesse che emerge con maggiore evidenza nei progetti di intervento urbano degli anni Settanta).

Opere come, per esempio, *Verticale* e *Verticale (Assalonne)* del 1959 oppure *Ordalia* del 1963 mostrano una struttura che tende ad avvatarsi in se stessa producendo un'impressione di rotazione; qui la dinamicità dell'opera è affidata soprattutto alle superfici interne concave lucide animate dai riflessi di luce. Il movimento rotatorio in termini di estrema fluidità caratterizza una serie di disegni molto significativi del 1966, la cui forma tondeggiante si presenta come nucleo di sviluppi metamorfici organici.

In alcune delle sculture intitolate *Carnificazione di un'architettura* (1975), dove forme antropomorfe sono scavate dentro blocchi geometrici (con un qualche ricordo dei *Prigioni* michelangeloeschi), ci sono già in sostanza gli elementi strutturali della *Antropoammoniti*, anche se l'intenzione plastica ha finalità diverse. Da citare ancora è la straordinaria scultura *Palazzo del centauro* (1975), una strana forma increspata che tende ad avvolgersi in se stessa (con un riferimento forse al guscio del nautilus), con valenza allo stesso tempo di sessualità maschile e femminile a seconda del punto di vista; una struttura concava e convessa carica di tensione organica ma anche immobile e silenziosa come un fossile.

L'invenzione formale più rilevante delle *Antropoammoniti* mi sembra nasca dalla metamorfosi di un organismo plastico rotatorio inedito in un bacino femminile inteso sia come struttura ossea sia come apparato genitale. Per questa operazione di sintesi plastica Somaini si è servito di un altro prelievo osseo, se così si può dire: si tratta della struttura della vertebra, la cui forma risulta atta a rotolare. Da sottolineare ancora il fatto che l'*Antropoammonite* è una matrice di tracce (che funziona, come è stato detto, in modo analogo a quello degli antichi sigilli cilindrici assiro-babilonesi) che in molti casi imprime tracce di una matrice femminile: una strettissima connessione, al limite dell'identità, fra processo di produzione di valori formali e di valori simbolici.

Anche per quello che riguarda la traccia, così come per la scultura-matrice, è possibile ritrovare le radici formali in molte opere precedenti a partire dagli anni Sessanta. E' da citare innanzitutto la scultura *La Fonte I* (1967) le cui caratteristiche sostanziali vengono così puntualizzate dall'artista:

“Nella geometria del blocco si situa una linea d'ombra che diviene il motivo centrale dell'opera: una grande cavità espressiva in cui si annidano volumi morbidi, accoglienti, con trasparente allusione al ventre materno”.

Da questa opera si sviluppa l'idea di un grande complesso di sculture, un *Retablo* (che doveva essere costituito da otto elementi, mai però terminato), tra cui anche due *Impronte* (1967), delle vere e proprie lastre tombali a terra con i segni in negativo di forme antropomorfe impresse. “Tutto il *Retablo*”, precisa Somaini “si articolava sulla tematica del positivo-negativo in cui l'impronta, il vuoto, l'assenza assumeva il vuoto significante della morte”. Riguardo al rapporto fra impronta come forma umana vuota e morte, vengono in mente i calchi delle persone morte a Pompei, ricavate dalle matrici vuote ritrovate nella lava. Meno pertinente mi sembra il riferimento alle impronte di modelle viventi realizzate qualche anno prima da Yves Klein, perché ben diverso era il senso dell'operazione. In altre importanti opere, quali la serie della *Caduta dell'uomo* (1967-69) e la grande scultura monumentale *Discesa dello Spirito Santo* (realizzata per la facciata della chiesa omonima di Bergamo, nel 1968-72), l'elemento della traccia incide profondamente l'organismo plastico, comparando in forma dinamica come scia, come memoria di un passaggio, con connotazioni fortemente simboliche. Qui è la visualizzazione della forza di gravità a stimolare la tensione percettiva. Forza di gravità che nel progetto di Acervia entra in gioco direttamente come energia formativa della traccia. A Lucca, invece, è la forza delle braccia umane a far rotolare la matrice che realizza la traccia (così come è la forza umana e animale a far avanzare l'aratro). L'idea della forza di gravità come causa della traccia ritorna ancora nei lavori con le tracce di impianto verticale.

Bisogna ora parlare dell'ultima fase del lavoro di Somaini incentrato sulle tracce. E' una fase che inizia con la cosiddetta *Anamorfofi Bargellini* (1982-84): dalle tracce impresse dalla matrice non emergono più solo sviluppi formali di libera suggestione organica, ma anche vere e proprie figure chiaramente riconoscibili, fluttuanti nelle pieghe plastiche della materia. Per arrivare a questi risultati Somaini lavora sulle matrici cilindriche scolpendo in negativo gli elementi figurativi che dovranno comparire in positivo nelle tracce. Un procedimento che può entrare nella categoria delle anamorfofi, anche se la tecnica utilizzata è diversa da quelle classiche più conosciute. Si può parlare di anamorfofi perché per molti versi produce effetti simili.

Scrive Jurgis Baltrusaitis,

“L’anamorphose est bien une évacion mais qui comporte un retour. La destruction de la figure précède sa représentation. L’image engloutie dans un torrent ou dans un tourbillon confus émerge, semblable à elle-même [...] Ressuscitée de son chaos comme le Phenix de ses cendres, elle apparaît transfigurée par un mystère...”.

Del resto lo stesso Somaini ha scritto a Baltrusaitis spiegando il suo lavoro e ricevendo una risposta in sostanza affermativa sul fatto di poter utilizzare la definizione di anamorfosi. Queste alcune righe della lettera di Somaini a Baltrusaitis (30 dicembre 1983):

“Ora, da un anno, da matrici astratte nascono tracce assolutamente figurative. Il negativo avvolto su se stesso si svolge e si decodifica in una situazione inversa alla anamorfosi cilindrica. Se l’anamorfosi è semplicemente una prospettiva accelerata non si potrebbe parlare di anamorfosi per una situazione nella quale le mie opere si trovano oggi, ma se per anamorfosi si riconosce anche un’immagine che non può essere decodificata che attraverso un’azione come l’uso dello specchio, non può essere decodificata che attraverso uno svolgimento dell’immagine stessa, se il negativo è per la scultura tridimensionale come uno specchio [...] allora la parola anamorfosi può essere applicata o usata nei confronti di questa interpretazione, di questa estrapolazione”.

Nella risposta di Baltrusaitis (6 febbraio 1984) si legge tra l’altro:

“Votre matrice cylindrique me semble correspondre à une gille ou la gratification géométrique est remplacée par un désordre calculé des masses. C’est une exploration de formes tridimensionnelles qui correspond à des aspirations de notre temps”.²

C’è da precisare comunque che Somaini non ha nessuna intenzione di produrre effetti meravigliosi e particolari. L’uso di questo procedimento anamorfico è un ulteriore modo per cercare di trasmettere alla materia (o se si vuole per cercare di scavare nella materia) il senso misterioso e vitale delle forme organiche. Insomma per dar vita, in quanto artista creatore, alla materia: un’aspirazione naturalmente utopica, ma che è proprio in quanto tale la ragione profonda che alimenta l’energia della sua ricerca.

Il risultato di maggior impegno in questa direzione viene raggiunto con le grandi matrici anamorfiche e le grandi tracce per *La nascita di Venere* (tre versioni 1985). Da un lato le matrici si presentano come sculture caratterizzate da un’affascinante e intricata dialettica di vuoti e pieni: opere che appaiono astratte, che racchiudono in se stesse, come forme criptiche, il segreto della loro potenzialità figurale. Dall’altro lato gli sviluppi di questi organismi plastici avvolti danno vita (come farfalle dal bozzolo) a sequenze di nudi femminili erotici e fluttuanti, la cui visione risulta morbidamente deformata in modo variato a seconda del grado di pressione e della direzione che l’artista ha trasmesso alla matrice. Lungo le tracce la stessa figura può comparire più di una volta, ma sempre con forme diverse.

In questi lavori e in altri come *Le baccanti nella foresta* (1988), l’intensa carica drammatica degli anni precedenti si alleggerisce per lasciare il posto a immagini che, senza essere citazioni, rimandano a memorie figurative di origine mitologica, a sequenze formali che (come antichi motivi musicali che si ripetono) fanno risuonare la materia plastica di temi metamorfici sempre uguali e sempre diversi.

In conclusione, alcune brevi riflessioni su questa fase della ricerca dell’artista (che con tutta probabilità avrà ancora degli sviluppi). E’ da rilevare qui la messa in crisi di quella centralità a cui fa riferimento e intorno a cui si sviluppa il corpo della scultura intesa in senso classico: un’idea di centro collegata all’idea della scultura come statuarie e cioè come rappresentazione della figura umana (che nei secoli si identifica per molti versi con la scultura *tout court*). Anche Somaini lavora sul corpo umano, non distaccandosi in questo senso dalla tradizione, ma andando al di là di interventi di stilizzazione, deformazione o astrazione (quali per esempio quelli degli scultori cubisti o di Moore), annulla del tutto la presenza dell’effigie umana come corpo unico, operando per così dire uno sdoppiamento: la matrice come nucleo plastico ossificato carico di potenzialità generatrici; la traccia come “imprimitura” con uno svolgimento teoricamente infinito, come superficie che accoglie e allo stesso tempo genera forme scultoree, nello spazio e nel tempo. Vale la pena aggiungere ancora che in questi lavori Somaini sembra riuscire a cogliere l’identità stessa della forma, così come la definisce Simmel (*Metafisica della morte*, 1910-11)³ per il corpo organico:

“Nel corpo inorganico [...] la forma che lo delimita viene determinata dall’esterno [...]. Il corpo organico invece si dà la sua forma dall’interno; cessa di crescere quando le forme formatrici nate con lui sono giunte ai loro confini; e queste determinano continuamente il modo particolare del suo ambito. Le condizioni della sua essenza sono per lo più anche quelle della sua forma apparente, mentre per il corpo inorganico queste ultime si trovano al di fuori di esso. Il segreto della forma sta nel fatto che essa è confine; essa è la cosa

stessa e, nello stesso tempo, il cessare della cosa, il territorio circoscritto in cui l'Essere e il Non-più-essere della cosa sono una cosa sola".

Da questo punto di vista si può dire che l'essenza di questa opera non sta né nelle matrici né nelle tracce, ma nella loro relazione reciproca (sempre variabile nello spazio e nel tempo).

Francesco Poli

¹ Cfr. L. Pareyson, *Estetica, Teoria della formalità*, Zanichelli, Bologna, 1960 (prima ed., Torino, 1954); e anche U. Eco, *L'Estetica della formattività e il concetto d'interpretazione*, in *La definizione dell'arte*, Mursia, Milano, 1968.

² Per la citazione di Baltrusaitis si confronti il catalogo della mostra *Anamorphoses, jeux de perspective*, Musée des Arts Decoratifs, Parigi 1976.

³ Cfr. Georg Simmel, *Metafisica della Morte*, in *Arte e civiltà*, ISEDI, Milano 1976.