

## Martina Corgnati

Se fra tutti gli elementi possibili, le azioni e gli attributi, se ne volesse impiegare uno solo per tentare di caratterizzare l'opera di Lucia Nazzaro nel suo complesso, non avrei dubbi a identificarlo nella piega. Infatti, basta uno sguardo per dimostrare che gran parte del procedimento dell'artista torinese consista nel ripiegare, accartocciare o rattrappire sia superfici sia materiali vari, rilievi e sculture o assemblages, alla ricerca della forma (del senso) che, di volta in volta, potrebbe farsi esplicito in essi. Un procedimento che, con Deleuze, mi piace far risalire alle origini della modernità (la piega corrisponde all'apertura del barocco in contrapposizione al dispiegamento rinascimentale, ultimo e supremo conseguimento del mondo che era accaduto prima e che, all'alba del XVII secolo, stava estinguendosi) e che, con Volli, si arriva a riconoscere come tratto essenziale dell'ermeneutica: perché piegare permette di accostare passi e brani e testi non contigui fra loro nel tempo e nello spazio, rendendo così possibile il confronto, cioè la s-piegazione (l'interpretazione) rintracciata sul crinale dell'imprevisto, appunto la piegatura.

L'operazione di Lucia Nazzaro verrebbe dunque a coincidere con un atto esegetico, una liberazione del senso potenzialmente contenuto nelle cose, negli oggetti, addensati e precipitati nel suo studio. Essi "si spiegano" non nel dissolvimento logico e razionalistico degli accidenti, ma proprio nel suo contrario, s'intende nella partecipe, emozionata e sensibile investitura (cioè esplorazione ed accettazione) di ogni increspatura, ogni imperfezione, ogni corrugamento.

Tanti anni fa Lucia Nazzaro ha fatto di tutto questo non solo un programma estetico ma uno stile di vita, un modo di essere donna ed artista.

Allora, nostro compito è senz'altro di avventurarci lungo il sottile crinale della metafora che porta gli opposti a coincidere contro ogni evidenza etimologica (spiegare – piegare) : soltanto per riscontrare che non siamo i primi a farlo ma anzi questo è prassi consueta e tradizionale per esempio dell'esegesi biblica ebraica: <<Tale operazione di ripiegamento si integra e non si contrappone a quella di spiegazione o spianamento. Volendo proseguire in questa metafora dell'interpretazione, potremmo dire che l'insieme di questi due movimenti ermeneutici assicura al testo sacro la sua particolare resistenza e adattabilità : come una molla che si estende e si adatta agli ostacoli che incontra, ma poi torna sempre alla sua posizione di partenza>>.

È interessante una specie di coincidenza che riguarda il testo sacro di cui Volli sta parlando qui: anche Lucia Nazzaro si applica infatti, preferibilmente o forse persino ossessivamente, a questo genere di soggetti: sacri. La sua ultima opera, non a caso, è una Strage degli Innocenti ispirata a Giovanni Pisano; e nell'immediato passato abbiamo visto fiorire Annunciazioni, Ultime Cene, Natività e, più eclatanti di tutte, Crocifissioni. Si potrebbe dire addirittura che la sua opera consista in una gigantesca, insaziabile cosmologia, umile e solenne, in cui nascita, vita, morte assumono le forme caratteristiche della tradizione cristiana, appunto di Annuncio, Nascita, Croce, Deposizione o Pietas e altro ancora. Sono pensieri, grandi pensieri o forme di riferimento, finemente intessuti di ricordi, passaggi e bisogni che riguardano la storia dell'arte e che, anzi, la innervano: a cominciare dalle inquiete, spigolose interpretazioni della storia sacra e dei suoi protagonisti scolpite da Giovanni Pisano fino alle illuminazioni del caravaggismo più sprezzante e drammatico e persino teatrale (penso per esempio ad Alessandro Magnasco) e, per altri rivoli e strade, giù fino alla metafisica che determina la silenziosa e quasi solenne Ultima cena.

Torniamo ancora per un momento alla piega perché, d'altra parte, è lì che possiamo aspettarci di trovare il senso, o almeno del senso, non certo nell'evidenza più o meno abbagliante della superficie (sto parlando in generale; così rara e così poco amata è la superficie per Lucia Nazzaro).

D'altra parte, però, non bisogna nemmeno aspettarsi che dalla piega emerga la verità, sacra o profana che sia. L'opera dell'artista torinese sta piuttosto in questa carezza, in questa amorosa e straziante raccolta di un frutto sempre parziale, sempre provvisorio, sempre carnale, anzi grondante di carnalità. La piega, pertanto, non serve a trattenere o non soltanto, ma è essa stessa soggetto dell'emergere, metafora di una presenza palpitante, e in questo autenticamente barocca, ma anche realizzazione di una micro-possibilità di mondo che l'immaginario di Lucia Nazzaro pazientemente, irresistibilmente crea.

La piega è quindi, al tempo stesso, strumento e personaggio, estetica e forma: strumento, innanzi tutto, di una messa in scena molto teatrale e molto complessa cui l'artista si dedica senza improvvisazioni, cadute o capricci, un giorno dopo l'altro. La sua opera è fatta di cicli e di programmi, di serie progressive, talvolta pausate e lievi, talvolta invece monumentali.

Certo potrebbe sembrare blasfemo o almeno molto irriverente che molte di questa scene (quadri di sacre rappresentazioni) finiscano nel suo caso interpretate da attori imprevidi e quasi raccapriccianti come i topi. Tuttavia questa scelta è stata, a mio parere, sopravvalutata nelle letture critiche dedicate a Lucia Nazzaro. Fantasia macabra finché si vuole, quella degradata dei roditori è però soltanto una fantasia, concentrazione di un lungo momento nella ricerca dell'artista: etichettarla attraverso questa, e soltanto questa iconografia sarebbe forzarla ben oltre le sue intenzioni e i suoi bisogni.

D'altra parte un soggetto, per quanto eclatante o conturbante, è solo un soggetto non è il lavoro, che gli passa attraverso, che gli è intorno, sopra, sotto, addosso ma non proprio lì, non coincide con esso. E poi i topi, perché? o meglio: sarebbe stata possibile, dal 2006 a oggi, una forma di rappresentazione sacra senza di essi? La risposta a questa domanda è: forse no. Essi hanno offerto a Lucia Nazzaro una provvida via d'uscita dalla retorica del soggetto, una specie di rischioso ma possibile passaggio a nord-ovest fra forma e informe, organico e inorganico, coerenza e incoerenza; e quindi anche fra piega e lisciatura.

Frutto atipico di una specie di generazione spontanea dell'immaginario, essi sono creature-massa, mute e sfuggenti rispetto ai vincoli stringenti dell'identità e dello sguardo. Sul loro corpo martoriato e martirizzabile a proprio piacimento, senza limiti, è possibile costruire una narrativa della caduta e del dolore, di una messa- a- terra che coincide significativamente con la prassi operativa di Lucia Nazzaro: chinata, seduta, inginocchiata a terra, l'artista raccoglie e organizza una specie di magma che ha sbattuto dappertutto sul pavimento, lo riconsegna se non a una verticalità almeno, come si diceva, a un senso determinato da un afflato apertamente aulico, proteso verso un irraggiungibile ordine simbolico ma avvilluppato in una terribile, decaduta condizione di infirmità.

Si tratta di un'operazione importante e ambiziosa: infatti una della parenti prossime della monumentale e sinistra genitrice che, dall'alto del suo immenso obbrobrio partorisce un numero incalcolabile di figli, è l'Olympia di Jean Dufuffet (1950), <<appiattita come una focaccia, passata sotto a un rullo compressore>>, dice Yve Alain Bois, cioè programmaticamente degradata a umore, a concrezione capace di <prendere in contropiede il modernismo e di farlo senza opporsi alle sue certezze formali>>.

Le ignobili colate di materia impura dell'antiform e persino di Warhol (Oxidation Painting del 1978, cioè quando l'artista pisciava su un'immensa tela cosparsa di polvere di rame) i totem afflosciati di Eva Hesse, il materismo spurio, sporco e carnale di tanti artisti informali, a cominciare da Alberto Burri, innescano un corto-circuito nelle sorti magnifiche e progressive del modernismo, inquinano le prove e puntano ad abbassare il livello dell'ascolto e della fruizione estetica fino alla compromissione più estrema ed irrevocabile, fino al corpo degli scarti e delle secrezioni, fino alla

catastrofe più avvolgente e meno altisonante dell'idealismo. Infatti, i topi risultano ancora meno adeguati degli esseri umani a cimentarsi con quell'immane tragedia di cui l'opera li investe; tuttavia Lucia Nazzaro forse si arrabbierebbe se mi sentisse parlare così perché, contrariamente agli artisti degli anni cinquanta e sessanta, contrariamente alle donne che, con le loro forme plastiche senza struttura (Hesse), le loro immagini senza soggetto (Sherman), il loro sangue senza metafora (Pane), hanno cercato altre strade, più appropriate, per rendere visibile la propria sensibilità e il proprio disprezzato e abusato essere-nella-storia, Lucia Nazzaro ha in mente la grande, altissima tragedia che si rinnova nella mortalità di ogni atto vitale, ha in mente l'arte con l'A maiuscola, la finezza e il dettaglio dell'interpretazione dei grandi maestri, lo scarto minimo che passa, talvolta, fra un capolavoro e un fallimento. Infatti non c'è casualità nel suo lavoro, ma una paziente, costante, faticosa forzatura dei materiali fino alla consistenza e nella trasparenza desiderata. Fisicamente, Lucia Nazzaro deve piegare, deve incollare, scegliere, comprimere, incidere: il suo modo di fare scultura è in se stesso un'invenzione di gesti e di tecniche tutto sommato poco esplorate e certamente non mai codificate dagli artisti. Il cui atto ultimo consiste nell'innalzare, nel mettere in piedi l'opera, precariamente contenuta nel suo telaio, come un attore nel suo ruolo. Solo allora le è possibile vederla, confrontarsi con lei dal punto di vista di quella posizione eretta che gli antenati della specie umana hanno conquistato più o meno sei milioni di anni fa. E solo a questo punto subentra l'intelligenza giudicante, cioè una qualche componente di distanza e quindi di sguardo comprensivo, che può spingersi a riconoscere all'opera anche un destino diverso dal proprio, quindi a riconoscere l'opera come una conquistata integrità, dotata possibilmente di un futuro e comunque autonoma, altro da se. E a questo punto resta ancora una cosa importantissima da dire, anzi la prima cosa che chiunque nota appena mette piede nello studio dell'artista: questa cosa, che poi è una scelta altalenante, anzi un modo, provvisorio e reversibile tuttavia in quel momento totalizzante, di vedere il mondo, ha a che fare con il come della piega e della superficie, con lo spirito e con l'alchimia, è il colore.

Lucia Nazzaro procede su un doppio binario, parallelo: bianco e nero, nel bianco e nel nero, come modalità che caratterizzano drasticamente e dividono una scelta di campo e di umore, di spirito e di destino. Il suo nero, i suoi neri in cui i singoli corpi delle opere pesantemente affondano, non è il colore del lutto o della morte ma piuttosto del degrado e della contaminazione. Non è, in altre parole, semplicemente un simbolo: è spugnoso, grasso, ridondante, coinvolgente, è uno stato di cose ancora imploso, in un certo senso, ancora partecipe di tutto e di tutte le cose. Caos prima del big bang, nero e la condizione della ferita che continua a prodursi (e produrre, ed essere prodotta) perché mostruosamente immemore di tutte le ferite del passato, incapace di riscatto e di evoluzione. Bianco, al contrario, è il colore, o meglio la condizione, della luminosità, dell'ottimismo, della radiosa separazione di un pensiero e di una forma che basta a se stessa. Alle spalle è rimasto ogni superfluo, dal bianco si è scollato tutto ciò che di turbolento e di inessenziale accompagna i nostri turbamenti e intesse le nostre angosce. In bianco, Lucia Nazzaro sta preparando il suo alfiere del futuro, un soggetto capace di positività, serenamente avvolto nel suo bozzolo di luce.

Tuttavia nero e bianco nell'opera di Lucia Nazzaro, come in quella di Louise Nevelson, sono indissolubilmente intrecciati insieme, e non possono esistere l'uno senza l'altro, come due parti dialettiche o, forse meglio, due amanti nell'abbraccio. <<Il bianco e il nero accolgono forme diverse>>, scrive l'artista americana <<I toni, i pesi sono diversi. Vedi, quando realizzavo i lavori in questi colori penso che essi fossero permeati di uno stato d'animo. E questo basta perché fondamentalmente questo è quello che succede... le forme devono parlare>>.

Ecco, è questo quello che accade, dall'ombra e dalla luce, dagli stati d'animo, dai risvegli appannati prima dell'alba e dall'infaticabile pazienza dell'artista che tutti i giorni, onestamente, richiama a se

tutti i piccoli miracoli antagonisti dell'esistenza, di bianco e di nero, col bianco e col nero, nel mito e nei residui accumulati ai margini di strade e marciapiedi. Così, appunto, piccolo miracolo di una dialettica che si confessa fino in fondo, incapace di assicurare la redenzione, la parusia finale, ma testarda e umile nel proseguire, ogni volta, a incontrare il senso.

Martina Corgnati

U Volli, *Lezioni di filosofi della comunicazione*, Laterza, Roma-Bari, 2008, p.166

Y. A. Bois, *Il valore d'uso dell'informe*, in Y. A. Bois, R.Krauss, *L'informe*, Bruno Mondadori, Milano, 2003, pp.3-4.

Louise Nevelson. *Dawn + Dusk, Taped Conversation with Diana Mac Kown*, New York, Charles Scribner's Sons, 1976, p.144 e G.Celant (a cura di), *Nevelson*, cat. della mostra, Roma, 1994, Charta, Milano, 1994, p.120.