

Giusi Diana

Il Tempo del Cerchio

Il mio primo incontro con la pittura di Nicola Pucci avvenne qualche anno fa visitando il suo studio, ospitato in uno dei tanti palazzi del '700 di cui Palermo conserva faticosamente la memoria. Vi sia accede, ora come allora, attraversando uno scalone monumentale, in cui le colonne si specchiano nei marmi.

Il senso di meraviglia che le sue opere mi suscitavano continua a rimanere per me la chiave di accesso privilegiata per entrare dentro quel suo mondo silenzioso, fatto di passi felpati e battere d'ali, fruscii di piume e leggeri vortici d'aria.

La meraviglia non è esattamente la reazione che ci si aspetta da parte di chi si occupa di critica d'arte. Oggi siamo abituati ad una tale varietà di immagini e di ibridazioni linguistiche che nulla più pare sorprenderci né tanto meno meravigliarci. Eppure inaspettatamente i dipinti di Pucci provocano meraviglia, o meglio secondo una accezione colta: "maraviglia"¹.

La sua ricerca artistica, che si colloca nell'ambito della figurazione, viene condotta coerentemente dagli inizi degli anni '90 (la sua prima personale è del 1993), attraverso un medium tradizionale come la pittura ad olio, e si condensa attorno ad un nucleo tematico che, con gli opportuni sviluppi e rivoluzioni, appare ancorato ad alcuni archetipi iconografici che lo rendono immediatamente riconoscibile.

Già in alcune opere della fine degli anni '90 i suoi soggetti preferiti: uomini e animali, venivano fermati sulla tela nel bel mezzo di ipnotiche circum-ambulazioni, che si svolgevano attorno ad un nucleo centrale.

Una delle costanti riscontrabili nel lavoro di Pucci, oltre alla potenza cromatica e compositiva, memore della grande lezione della pittura europea (da Caravaggio, a Bacon, a Freud) è proprio l'idea di *circolarità*, quasi mai disgiunta da quella di *movimento*, la cui principale risultante iconografica sono i "Circoli", dal nome di una serie molto vasta di opere raffiguranti figure umane disposte in cerchio, mentre sbirciano il giornale del vicino, o bisbigliano frasi all'orecchio.

"Lettura quotidiana", è il titolo di alcuni dipinti appartenenti a questa serie, di cui Pucci realizza diverse versioni nel corso degli anni.

La forma geometrica del cerchio, o meglio dell'ellisse che nelle opere della fine degli anni '90 era rappresentata chiusa e circoscritta dalle circum-ambulazioni di uomini e animali, in queste opere successive si apre verso l'esterno, dando levità e respiro alla composizione.

Un nuovo elemento entra infatti in gioco: un movimento di torsione impresso alle figure che sono ora disposte secondo un ordinamento non più centripeto, ma centrifugo.

E' così in "Passaparola" un'opera del 2001 in cui il "Circolo" appare formato da levigati e carnali nudi femminili rivolti verso l'osservatore e intenti a rivelarsi chissà quale segreto.

Le otto versioni di "Lettura quotidiana", invece, si differenziano per l'ambientazione, che nelle opere di Pucci diviene ora più caratterizzata, amplificando il carattere visionario di queste immagini.

In "Lettura quotidiana" VI (2006) della collezione Larry Gagosian, il rito quotidiano della lettura del giornale accomuna un gruppo omogeneo di sette uomini di mezza età dall'aspetto comune, che stanno seduti su seggioline simili a quelle che si trovano negli asili infantili.

¹ Dal *topos* che caratterizzò le poetiche letterarie del Barocco.

Una delle due opere della serie "Circoli" presentate al Museo Carlo Bilotti: "Lettura quotidiana" VIII (2007) mostra ancora un cambio di scena; su di un maestoso fondo rosso cinque clienti di un barbiere, comodamente seduti sulle poltrone mobili del negozio, sono intenti a leggere ciascuno il giornale del vicino, secondo l'assurda modalità sopra descritta. Al di là dell'ironica e allucinata visione dell'artista circa la natura dei rapporti che intercorrono tra gli esseri umani (assume in questo, talvolta, il punto di vista dell'etologo), Pucci trae in queste opere un'amara riflessione. La disposizione in cerchio del gruppo umano secondo un ordinamento centrifugo e non centripeto, come ci si attenderebbe, rivela un atteggiamento solo in apparenza comunicativo, evocando il malessere connesso a dinamiche di interrelazione sociale autistiche e spersonalizzanti, caratteristiche della società contemporanea; mentre l'omogeneità tipologica dei soggetti raffigurati sottolinea la perdita progressiva dello specifico identitario dell'uomo del nostro tempo, acuita dal diffondersi di uno stile di vita sempre più globalizzato.

Il termine "Circle Time" che dà il titolo alla mostra è stato mutuato dall'ambito dell'educazione psicoemotiva. Il Circle Time infatti è letteralmente: "Il tempo del cerchio", un metodo di discussione utilizzato in pedagogia per creare un clima di collaborazione e di amicizia nell'ambito di un piccolo gruppo a bassa gerarchia. Vi sono però alcune regole da rispettare: la durata massima della discussione fissata a priori, e la disposizione delle sedie in circolo.

Quando Pucci nei suoi dipinti orienta le sedie non all'interno del cerchio, secondo una modalità che favorisce la comunicazione, ma all'esterno verso l'osservatore, dichiara (attraverso una situazione di per sé paradossale) la sua assoluta sfiducia nei confronti di un possibile reale dialogo tra gli esseri umani.

Legate allo stesso tema della circolarità, declinata però in favore di un raggelato dinamismo sono altre due opere: "Donna con cani" e "Cani" (quest'ultima presente in mostra), entrambe del 2006.

L'evoluzione stilistica che la pittura di Pucci ha subito soprattutto negli ultimi anni, lo ha portato da un punto di vista tecnico ad acquisire un controllo assoluto del mezzo espressivo, grazie ad una pennellata via via più fluida e spedita; ne risultano opere in cui i soggetti, siano essi uomini o animali, vengono trattati secondo modalità operative che conciliano una maggiore enfasi gestuale con un più mosso realismo memore in taluni casi di suggestioni fotografiche e cinematografiche.

E' così nelle due opere citate in cui il taglio cinematografico della composizione: il primo piano che taglia fuori parte dell'immagine, sembra cogliere l'immediatezza del movimento in atto (il circolo inscritto dai due cani intorno alla donna che li tiene al guinzaglio- nel primo caso, e la corsa dei due cani intorno al giocattolo-nel secondo), raggelandolo in un singolo fotogramma leggermente fuori fuoco. L'impasto cromatico al di là della magistrale mimesi materica (la pelliccia degli animali, la plastica del giocattolo, la stoffa degli indumenti della donna), diventa esso stesso, con la vibrante morfologia rappresa, una porzione di realtà presentata in tutta la sua spiazzante evidenza.

Si ricrea così sulla tela quella malia, cui l'immagine elettronica ci ha abituati, di una illusione di contemporaneità agli eventi mentre scorrono fluidi sullo schermo di fronte a noi. La serie degli "Scontri", di cui fanno parte le opere presenti in mostra dal titolo: "Fusioni", hanno insita ancora una volta l'idea del movimento. Si tratta di ritratti realizzati adoperando una tecnica particolare che consiste nel dipingere due opere distinte ma complementari, due versioni dello stesso soggetto, o di due soggetti diversi, colti in diverse espressioni fisiognomiche; dopo essere stati tagliati a strisce sottili, i ritratti ricomposti ("fusi" insieme) danno origine ad una nuova inquietante unità identitaria.

Il risultato per l'effetto retinico che produce appare vicino ai procedimenti della Op Art, mentre la duplicità insita in questo genere di immagine rimanda a riflessioni psicanalitiche.

A questa tipologia di opere appartiene anche il ritratto della baronessa Edvige Bilotti Miceli di Serradileo, madre di Carlo Bilotti, commissionato a Pucci dallo stesso collezionista, cui il Museo è intitolato.

“Un rapporto di grande stima legava mio zio Carlo a questo giovane e talentuoso artista siciliano, tanto da commissionargli il ritratto della madre, cui era molto legato. Il dipinto era tenuta in salotto, insieme ai ritratti di famiglia. Era sua intenzione commissionare all'artista anche altre opere”, come riporta la preziosa testimonianza del nipote Roberto Bilotti ²che indica così le ragioni di una mostra ospitata all'interno del Museo, che conserva una parte della collezione di questo straordinario mecenate dei nostri tempi.

Si diceva all'inizio di questa presentazione, del “maraviglioso” come categoria estetica utile alla comprensione dell'opera di Pucci.

Fu Nicolas Boileau nel 1674 con il *Traité du sublime et du merveilleux*, versione in lingua moderna del trattato dello Pseudo Longino “Sul Sublime” risalente al I sec. d. C., a diffondere nella cultura europea insieme al motivo del sublime anche quello dello straordinario, del grande, dell'infinito e del prodigioso.

Secondo Boileau rientravano nel sublime:” *le merveilleux, l'admirable, le suprenant, l'étonnant*, ossia tutto quello che desta stupore, che sorprende, che colpisce fortemente, che sbalordisce (*enlève, ravit, transporte*)”³.

Con un vertiginoso salto temporale, avvalendoci di questa categoria estetica che tanto successo riscontrò nel Seicento e in parte del Settecento, accostiamoci ora alla serie che va sotto il nome di “Incontri”.

Se nelle opere fin qui analizzate la figura umana compare prevalentemente in improbabili rituali collettivi, in ritratti dall'eccitata fisiognomica, o in levigati e carnali nudi femminili, l'elemento sorprendente è affidato nei dipinti di Pucci alla presenza incongrua, all'interno del consesso degli uomini, di animali-totem: sorta di mostruosa, ma bonaria apparizione di esseri a metà tra il bestiale e il divino, caratterizzati dalle proporzioni gigantesche.

E' questo il tema iconografico sviluppato nella più grande sezione della mostra al Museo Bilotti.

Nel dittico “Donna con galli” (2008), l'evento epifanico: due sontuosi galli che si materializzano tra i marmi barocchi di una chiesa, coglie di sorpresa una giovane donna inginocchiata in preghiera.

La presenza del gallo, vero e proprio animale-feticcio, prosegue poi in altre opere come: “Bambino con gallo” (2008), in cui un bimbo a cavalcioni di un gallo-giocattolo assiste curioso all'apparizione alle sue spalle dell'enorme animale.

Altri insoliti “incontri” sono poi quelli tra due pugili e un gigantesco cane boxer, in “I tre boxer” (2005), e tra una leonessa, il suo cucciolo, e un bambino, in “Bambino con leoni” (2007).

Bisogna osservare come in queste composizioni gli animali, nonostante le proporzioni gigantesche, non hanno alcunché di minaccioso, anzi sembrano esercitare una sorta di benevola protezione sull'individuo, in un ruolo simile a quello dell'angelo custode della tradizione cristiana.

In realtà queste immagini che si connotano per l'estrema attualità dei soggetti, sono trattate, talvolta con ironia, alla stregua delle tante apparizioni del sacro che costellano la storia della pittura religiosa europea in particolare tra Seicento e Settecento: visioni di santi e martiri, angeli annuncianti, sacre conversazioni, nozze mistiche, sante in estasi, assunzioni in cielo etc. il cui unico scopo era quello di suscitare meraviglia e commozione.

² Tratto da una conversazione con l'autrice.

³ Nicolas Boileau, *Traité du sublime et du merveilleux*, 1674 cit. in Wladyslaw Tatarkiewicz, “Storia di sei Idee”, Aesthetica edizioni, Palermo 1993, p. 203.

Ecco allora che “Donna con galli” può anche essere letta come una panteistica annunciazione dei nostri giorni, e “Bambino con leoni” come una sacra conversazione contemporanea.

Tutte queste opere poi sono accomunate da altri due elementi fortemente caratterizzanti: la *monumentalità* e la *teatralità*.

Delle proporzioni gigantesche degli animali-totem si è già parlato, ma basta osservare in “Donna con Galli” il perfetto equilibrio spaziale e volumetrico che esiste tra i due mostruosi animali e l’architettura barocca della chiesa, per cogliere immediatamente il senso sublime della monumentalità di quest’opera. Alle due colonne tortili di marmo rosso che si avvolgono su se stesse fa da contrappunto il moto di espansione a spirale suggerito dalla poderosa mole dei due galli.

Ecco ancora una volta tornare l’archetipo circolare delle opere precedenti, sotto forma questa volta di ritmica rotazione spaziale.

Altro elemento che ricorre in quasi tutte le opere è il senso della teatralità.

L’impianto fortemente narrativo è costruito attraverso una *Mise en scène* dei personaggi principali e degli oggetti “di scena”, dove nulla è lasciato al caso. Lo sfondo monocromo e astratto evidenzia come quello rappresentato non è il mondo della realtà delle cose, ma è il fondale rosso del teatro, lo schermo nero del cinema, il bianco abbacinante dello studio fotografico o di quello televisivo: un “sacro” recinto in cui nulla viene negato all’immaginazione. In una parola lo spazio neutro e irreali delle moderne cattedrali di questa nostra società dello Spettacolo.

Il senso del movimento e la ricerca del ritmo (memori anche della fluidità delle immagini elettroniche), ma soprattutto la monumentalità e la teatralità, che hanno avuto la loro massima diffusione in un’altra epoca storica, quella barocca⁴, sono elementi che si riscontrano in diverse opere d’arte del nostro tempo: dalle arti visive, all’architettura, al cinema etc.

Al di là della pluralità e dell’irredimibile ibridazione linguistica, vera costante della contemporaneità postmoderna, sono molti gli artisti che interpretano il valore del tempo presente alla luce di canoni estetici prossimi alla cultura figurativa di altre epoche, dal Cinquecento, al Sei e Settecento per arrivare fino all’Ottocento.

Si pensi alla figura centrale degli “Atonement Studies” di Jenny Saville (in cui la cecità viene presentata secondo le forme di una moderna estasi mistica che richiama alla memoria modelli berniniani), alle opere video di Bill Viola in cui movimento, teatralità e monumentalità parlano attraverso un linguaggio accessibile, fatto però di riferimenti colti alla storia dell’arte italiana, o alle straordinarie e polemiche incursioni nel passato coloniale nelle installazioni dell’anglo-nigeriano Yinka Shonibare che si collegano direttamente alla tradizione europea dei *Tableaux vivant*; e per citare due esempi italiani alle opere recenti di Matteo Basilè, in cui il riferimento alla teatralità barocca nelle sue fotografie è interpretato alla luce delle attualissime trasformazioni del *gender*, o su un’altro versante le opere video di Grazia Toderi, in cui la circolarità monumentale di ascendenza barocca è stata indagata attraverso il modulo dei moderni luoghi di aggregazione sociale (teatri, stadi etc).

Un linguaggio quello degli artisti appena citati che pur con le dovute differenze tipologiche, come nelle opere di Nicola Pucci, si basa sulla comunicazione immediata attraverso il tramite della spettacolarità, quest’ultima categoria così prossima alla nostra società come a quella storicamente definita “barocca”.

Per finire una considerazione, non mia, ma di Gillo Dorfles: “*Alcuni elementi del postmoderno “migliore” sono riconducibili al neo-barocco*”⁵. Se Dorfles indicava in quel caso come architetti neobarocchi cui i postmoderni si rifacevano: Mendelshon e Steiner, si

⁴ Si veda a questo proposito “La disputa del barocco” e l’originale tesi dell’autore in: Eugenio D’Ors, “Del Barocco”, a cura di Luciano Anceschi, SE, Milano 1999.

⁵ Gillo Dorfles, “Architetture ambigue. Dal neo-barocco al postmoderno”, Edizioni Dedalo, Bari 1984.

può parlare di neobarocco anche a proposito del secondo De Chirico, di Francis Bacon e di Lucian Freud, solo per fare tre esempi circoscritti alla pittura.
Un'affermazione quella di Dorfles fatta alla fine degli anni '80 a proposito dell'architettura che però applicata anche ad altri ambiti artistici può offrirci un interessante spunto di riflessione per comprendere questa nostra complessa e affascinante epoca.