

Elegante volume sul lavoro dell'artista

## LE INCISIONI DI MARIO SCARPATI

di Fulvio Senardi

Per i tipi di De Luca Editore d'Arte - Roma è uscito *Scarpati - Incisioni dal 1958 al 1911* (pp. 239, € 30), volume curato da Elsa Fonda, e arricchito da un approfondito invito alla lettura di Enrico Crispolti. Un libro che ha tutto il fascino di una storia per immagini: del maturare di un talento d'artista sullo sfondo di quelle realtà politiche e sociali con le quali egli si misura in inesausto confronto etico ed ideologico. Fine anni Cinquanta: l'arte di Scarpati nasce sull'onda lunga dell'impegno neorealista, che riscopre i miserabili di un'Italia duramente classista. L'artista indulge in ritratti di gruppo (esemplare *In riva al mare*, 1958) che rappresentano una condizione storica di miseria e di emarginazione, in proficuo colloquio formale con la tradizione. Picasso, De Chirico, Brueghel, Caillet, ecc. ecc., seminano tracce perfettamente individuabili, partecipi del farsi di un talento che affronta i Grandi con rilettura interpretante, mai accontentandosi del citazionismo. Scene collettive in cui, senza nuocere alla coerenza dell'insieme né incrinare la partecipazione al mondo offeso, i particolari si piegano all'estro di una fantasia che predilige gli esiti grotteschi, le deformazioni caricaturali, e si arricchisce di una meridionale, espansiva teatralità. *In riva al mare* e ne *Le Muse* spicca il gesto antico di volgere le palme al cielo, in figure-prefiche che raccontano il destino storico dei diseredati, raccolte in gruppi di compatta frontalità, imbozzolati in parallele di curve ed in reticoli di linee rette, quasi a fissare in un'immagine l'epifania di un dolore senza nome, "congelato" nel divenire della Storia. Stretti in compatte icone, con tratto che rivela, da parte dell'artista, affettività e condivisione, i personaggi del "quarto stato" scarpatiano si trovano irrimediabilmente ai margini del processo storico, incapaci di irrompervi con impeto rivoluzionario come allora volevano ottimistiche ideologie del cambiamento: i guitti piuttosto di un dramma senza lieto fine, pietrificati sulle soglie del tempo da una sorte che li condanna inesorabile ad una condizione senza mutamento. D'altra parte, il dolore moderno, ormai giunto alla piena consapevolezza storica delle proprie ragioni, trova nell'ispirazione di Scarpati archetipi altrettanto adeguati nei grandi, nobili miti della sofferenza del giusto: Gesù innanzitutto (*La Croce*, 1960), l'emblema più alto del dolore dell'umanità. Che viene altrove sondato, con rilevata sensibilità sociale, nel destino della plebe operaia (*Il ritorno e L'ultimo saluto*, 1961, *I minatori*, 1962), indagato in una serie di figure singole - un ciclo di studi a puntasecca, su suggestione forse di J.W. Baur - che preparano le grandi scene dei *Derehetti* (1964) e della bruegheliana *Pagina di violenza*. Ma entriamo, sembra di capire, in una fase di problematicità politico-ideologica: non si ap-



panna la sensibilità civile (*Lavoratori*, 1964) ma prende rilievo, mettendo in scena nuove tematiche figurative, la scoperta della libido, come forza ambivalente che regge il destino del mondo, spiegazione più radicale di ogni tradizionale cosmologia (*Il mistero della vita*, 1964). È il momento in cui, a partire dalla metà degli anni Sessanta, si impenna il conflitto d'Indocina, lungo e doloroso strascico della decolonizzazione,

e tutto ciò lascia traccia evidente nel bulino di Scarpati, attento alle vicende del mondo e incline a metaforizzarle: a partire da quella *Apocalisse*, 1966, in cui sembrano ripresentarsi i profili illustri della *Battaglia di Anghiari*. Il dinamismo intrinseco delle figure, che tendono a liberarsi dell'antica, rigida frontalità, si sfoga in movimenti aggressivi, quasi che nella violenza si debba riconoscere l'arché del destino occidentale, nella sua suprema fase capitalistica. Le forme umane perdono di definizione, si confondono, con suggestive emergenze in chiaroscuro, in un brodo primordiale di linee confuse, la dolorosa placenta in cui si agitano i demoni brutali di una Storia senza redenzione (*Pagine di guerra*, 2, e *L'urlo dei segni*, 1967). Prevalgono ormai le puntesecche, la tecnica prediletta di Rembrandt, arte difficile e in fondo aristocratica perché consente solo basse tirature, ma che pure consente di dosare la qualità del segno, subordinandolo, come nessun'altra tecnica, alla visione dell'artista. Anche le prove più apparentemente didascaliche, le punte secche dedicate a Kafka e al tema della metamorfosi negli anni di diffusione del mito asburgico non mancano di un tocco di originalità: mosse, chiaroscurate, formicolanti di fisionomie in formazione, dentro un magma creativo che fa pensare - nome assente nel riconosciuto repertorio dei Maestri - alla pittura di Boccioni. Del resto, come nei futuristi, ma con ricchezza di sottintesi amari, è un universo in tensione quello modellato da Scarpati (si veda appunto *Tensione* del 1973), che, a valle di una chilificazione decennale, lascia ossessivamente affiorare i grandi temi elettivi dell'artista, in special modo quello del dolore (*La scienza del dolore*, 1974, con figure che si ergono su una base-sfondo che rimanda al Carrà degli anni Dieci). Un motivo che, contestualmente all'idea, particolarmente sollecitante per l'artista, della metamorfosi (da qui soluzioni figurative tanto inafferrabili nella loro specifica occasione-oggetto quanto di energetico impatto emotivo), va rivelandosi come il vero asse della ricerca etica e formale di Scarpati (*La morsa della violenza*, 1978). Che negli anni Ottanta - inaugurando un linguaggio metaforico del tutto inedito - va scoprendo un repertorio nuovo per ribadire l'antico messaggio umanistico e pacifista. Lo mostra bene *Avanguardia* (1982), la prima incisione

di una serie compattezza sul piano tematico e formale: un caos tanto perfettamente programmato quanto emotivamente pregnante di proiettili e kepi, stivali militari e zampe di teschio, di profili adunchi e bocche aperte in un minaccioso ghignare di denti. È ormai il segno luttuoso della violenza, della guerra e della morte (la vera vocazione di un'Europa

dalle spregiudicate politiche industriali), ad amministrare la fantasia di Scarpati; a partire dal *Cavaliere scortese* (1982) che entra in campo con il rigido passo dell'oca degli incubi più truci della storia recente, marciando su un terreno coperto di proiettili-falli, come a evidenziare il circolo vizioso che collega aggressività e cultura patriarcale. Figura indubbiamente caricaturale e insieme fortemente simbolica, risente dell'inacerbirsi della vena civile di

Scarpati, in un Paese che ad ogni svolta della Storia promette il meglio dando invece invariabilmente il peggio. Ma vi si rappresenta anche l'anima militarizzata di un'umanità votata all'autodistruzione, come prende poi forma negli splendori di *Pezzi di ricambio* e *Rito sacrificale* del 1982. *Il mostro della guerra* (1982) batte senza sosta le sue ali nei cieli del mondo e schiere di ipnotizzati burattini sono pronti ad accorrere al richiamo. *La grande verità* (1983) incide invece un teschio ghignante in un profilo che grossomodo ricalca i contorni di un fungo atomico, ciò che allora appariva l'esito incombente di una folle gara di potenza. Per due anni la vena di Scarpati fluisce copiosa a sondare con fertile vivacità ideativa le forme di una violenza divenuta senso ultimo della storia, capace di piegare al male ogni valore: così in *Per amor di patria*, 1983, variazioni su un tema cui si devono le peggiori nefandezze del Novecento. Sono puntesecche che compongono un racconto lungo ed atroce, portando all'evidenza del segno strumenti di morte e corpi spolpati, in medaglioni sempre più fitti di figure in congestione, un groviglio macabro che negli intrecci di corpi in metamorfosi

impongono allo sguardo come simboli estremi e l'un l'altro consustanziali l'elmo e il teschio, superfici inanimate e lisce, agghiaccianti ed espliciti messaggi. Poco rimane di quella "dignità dell'uomo" cui l'Umanesimo aveva dedicate le sue riflessioni più alte: c'è invece un bestiario (*Bestiario umano*, 1987) di figure stralunate, risucchiate in un magma doloroso, espressioni di rabbia e sofferenza. Grumi di ombre incapaci di ascendere alla luce, un

viluppo di rembrandtiane cupezze che serrano un ribollire di presenze opache, che paiono voler fuoriuscire, senza mai poterlo fare, dalla placenta oscura che le genera. Gli anni Novanta, con la nuova tragedia balcanica, riattualizzano il tema pacifista che in Scarpati si dichiara sempre per il suo opposto satirizzato, con declinazione insieme intellettuale ed emotiva, a immensa distanza dal dettagliato realismo del grande archetipo goyesco. È un vento di apocalisse, che agita abissali penombre, l'intonazione che ora prevale nelle in-

cisioni dell'artista, a disegnare le fisionomie allucinate degli untori del bacillo violenza: *Pagina di orrore*, *Aggressione*, *L'uccello di Aviano*, *L'albero di Sarajevo*, *I nuovi barbari*, *Invasori*, ecc. Un ciclo compatto, il vero *opus maius* di questa esperienza d'arte. Ma a rendere ancora più attuale e convincente il racconto del mondo offeso, contribuisce la rilettura

del mito dostojevskiano del "grande inquisitore" (*Il grande inquisitore*, 1998, *Inquisitore*, 1999), teoreta di un'umanità ridotta a materia, privata di ogni libertà, pronta a chinare il capo davanti al potere. Particolarmente attento alle svolte del sentire pubblico, Scarpati scopre il paradosso dell'"intervento umanitario", contestuale alla dottrina Bush degli "stati canaglia", ideologemi che scatenano, attingendo a un bagaglio antropologico di aggressività e dan-

do corso a spregiudicati interessi politico-economici, *I mostri della libertà* (2002, un anno dopo l'intervento americano in Afganistan e un anno prima dell'invasione dell'Iraq di Saddam Hussein). Una "libertà" declinata a senso unico (proprio come quel "pensiero" di cui il grande inquisitore è il portavoce dispotico), la cui natura ferocemente oppressiva viene smascherata impietosamente. Ormai, nell'arte di Scarpati trionfa un susseguirsi di neri cieli esplosi, matasse cieche di forme irrisolte: il mondo dell'uomo, che negli anni Cinquanta veniva rappresentato, pur nel segno del dolore, come una definita articolazione di forme, ancora dentro una *regola*, portatrici di un *significato* leggibile, ancora insomma una *società*, è divenuto, nella suggestiva allegorizzazione di questo artista, una semiosfera grigia e indistinta, che congloba tutto senza nulla rappresentare, se non incubi ed ombre, simbolo perfetto dell'umanità di massa, povera di progetti e di futuro, di identità e di capacità di scelta: il *nostro* mondo e la *nostra* storia. Una visione senza serenità né catarsi (nonostante la bonomia dell'uomo Scarpati, la sua scapricciata *joie de vivre*), se non, ma sono parentesi

eccezionali in un'arte interamente vocata alla denuncia e alla registrazione dell'orrido presente che viviamo, nel mito, nel sogno, nel ricordo di anni altrimenti ingenui e felici. Nel *Sogno di Napoli* (2008), altissimo risultato dell'ultima fase, sono i simboli della natura e il profilo del paesaggio a bilanciare la inquietanti silhouettes di maligne (?) presenze umane. Che sia l'uomo la nota discorde nella grande armonia della natura, l'uomo il peggiore nemico di se stesso?

Come aveva scritto di sé Bernard Shaw, anche Scarpati è "un predicatore travestito da saltimbanco", che gioca la carta di un'arte dal grande fascino per mostrarci, con vena beffarda, qualcosa di noi, ciò che fermenta dietro la maschera gelida dell'opulenza contenta di sé. Amaro messaggio insieme storico ed antropologico: non ha soluzioni da offrire, ma mette a nudo, con un bulino che brucia come un cauterio, il cancro etico-politico che avvelena la nostra civiltà.

