

Arcane scritture

Nicola Micieli

Dev'essere nato sotto un segno doppio, Valerio Comparini. O per meglio dire, un segno mobile, di transizione, posto che esista nella cartografia celeste. Un segno proteiforme, di terra e di cielo, per il tramite dell'acqua e dell'aria. Se così non fosse, doveva almeno darsi un qualche raro allineamento astrale, quando maturò il tempo di abbandonare il confortevole amnio materno. Evento che si verificò nel 1957, in uno dei pochi siti della nostra terra dove potrebbero non palesarsi quali documenti d'arte una cascina, uno scorcio di borgo, un vigneto adagiato su un declivio collinare e quant'altro compone il museo a cielo aperto in cui consiste il paesaggio antropico della Toscana *felix*.

Mi riferisco all'operosa Santa Croce sull'Arno. Ai cui cittadini non suonerà offensiva l'eccezione appena dichiarata, se affermo di parlarne con un affetto che sconfinava nella devozione. A Santa Croce ho difatti vissuto, battistrada Romano Masoni, una bella stagione, per me cruciale, d'impegno vivace, critico e propositivo nella cultura. Della partita erano Valerio Comparini, appunto, Simonetta Melani, Andrea Mancini, Alberto Masoni, Luciano Della Mea, Sergio Pannocchia, Antonio Bobò, Ivo Lombardi e tanti altri *santacrociati* (il neologismo appartiene a Gianni Toti) animatori di singolari iniziative: la rivista *Il Grandevetro*; il Circolo del Festival (sic!); la collana *i Senzastoria* riservata a documenti e testimonianze della marginalità; le rassegne d'arte sulle tematiche del disagio esistenziale e civile, dapprima pionieristiche, quindi programmate nell'ambito del Centro Attività Espressive Villa Pacchiani, e annesso Gabinetto dei Disegni e delle Stampe; infine le edizioni di grafica e relative esposizioni di Nuvola Nera, la galleria di Lina e Mario Maini. È un luogo, Santa Croce, consacrato all'alchimia lutulenta della concia. Nei grandi "bottali" ruotanti e nelle vasche delle sue conerie, gli uomini e la chimica compiono - da secoli, ormai - la gran mutazione dei grezzi pellami scarniti in solidi cuoi e morbide pelli pregiate. La pratica della mummificazione estetizzata a scala industriale attira sul paese uno sciame d'auree pepite, variabilmente fitto secondo le fluttuazioni della contingenza economica e del mercato. Poco importa se la coda della cometa lascia una scia graveolente, un persistente segnale olfattivo, indizio inequivocabile dei trattamenti in atto.

Sarà forse l'evocazione dell'antro conciario a suggerirmi un ascendente saturnale al segno genetliaco di Valerio. Che non conosco, e lo immagino virgineo, ma d'un candore carnalmente offerto alla contaminazione. Non voglio chiedergli quale sia la sua reale posizione sulla mappa zodiacale, e non per il timore che possa smentire, coordinate celesti alla mano, la mia arbitraria supposizione. È certo, difatti, che la manterrei in ogni caso, pur palesemente errata, appellandomi al principio di congruità poetica della metafora. Il fatto è che riposti psicologismi di maniera e pedestri strumenti analitici, dovrei comunque lambiccare una qualche arcana congiunzione di pianeti e di stelle per capacitarmi di come la *ratio* progettuale e la tenuta operativa, di lui sapiente architetto dell'immaginario, convivano con il suo aspetto di spiritello eccitato o di folletto coi nervi a fior di pelle e articolazioni da cavalletta, sempre sul punto di scattare come posseduto da un demone elettrico. Sembra improbabile che una natura così impulsiva possa concepire e condurre a compimento, come fa e da consumato pilota, imprese che richiedono navigli da traversate oceaniche. Dunque un governo saldo e lungimirante.

Per non dire del suo parlare liquido e concitato, misto di fughe e di ingorghi, come un torrente montano. La piena delle parole ovvero delle immagini che ne proliferano, continuamente si frange e spumeggia, fa mulinelli e gorgoglia, s'intorbida e rifluisce di nuovo limpida al suo porto. Intanto lascia con il fiato sospeso il suo equilibrio di trampoliere in quel tortuoso efflusso d'acqua e detriti.

Suscita meraviglia constatare come da quel precario procedere si dipani il filo rosso d'un pensiero teso e ispirato, cosparso di illuminazioni visionarie sempre in bilico tra serafica ingenuità e furore apocalittico. Dacché lo conosco, e lo conosco sin dalle prove d'esordio, curiosamente non mi è mai capitato di vederlo in azione nella sua "officina" creativa (uso le virgolette per dire che intendo il termine in senso proprio, spoglio da dannunzianesimi). Ebbene, me lo sono sempre figurato, l'*artifex* ovvero l'*homo faber* Comparini, muoversi intorno ai pezzi in lavorazione con i medesimi ritmi incalzanti e diseguali del suo eloquio sincopato. Magari sarà il più metodico esecutore di partiture dipinte e scolpite che si conosca, ma tant'è! L'idea che me ne sono fatto è d'un artista che ami agire su un'ampia tastiera perché non manchino note e registri alle intuizioni germinanti lungo il percorso, uso dunque a impostare e portare avanti più opere contemporaneamente, trascorrendo a bruschi passaggi dall'una all'altra con l'agilità dell'improvvisatore jazzista tra le righe del pentagramma.

Quando lo focalizzo immerso nel suo lavoro, lui che non è difforme nella persona né claudicante, mi viene alla mente Vulcano, il dio del fuoco intento a forgiare le armi di Achille e di Enea nelle viscere dell'Etna, oltre che le saette del tonante Giove, suo padre. Il quale per consolarlo del suo confino nelle latebre della terra, a formare incorruttibili simulacri dalle vene del metallo incandescente, quasi che non fosse stata divina

la sua generazione, gli donò in sposa Venere, bellissima e infedele. Mistero dell'arte che nasce tra fumi e faville nella sonante fucina sotterranea!

A giudicare dall'entità e dalla qualità delle sculture realizzate e considerando che Comparini non ha mai delegato alcuna fase esecutiva ad aiuti esterni al cantiere di cui è capomastro e unico operatore, in effetti impressionano le abilità tecniche esperite, la conoscenza dei materiali abilmente piegati a singolari applicazioni d'uso espressivo, infine il potenziale di lavoro, rilevante anche solo dal punto di vista puramente fisico, messo in atto nel quarto di secolo circa trascorso dacché cominciò la sua avventura creativa, dapprima di pittore e grafico, quindi prevalentemente di scultore.

Tanto più in ragione del cospicuo sviluppo strutturale e plastico e della puntuale elaborazione formale che contrassegnano a forte marcatura l'intera e variegata sua produzione, incline nell'ultimo decennio qui documentato a privilegiare la componente evocativa dell'oggetto emblematico, che ha assunto il carattere d'una sorta di tavola criptica o di prezioso reliquiario magico della memoria, rispetto alla composita artificiosità da macchine celibi delle opere del decennio precedente.

Non si darebbero siffatte peculiarità, e del resto sarebbero in sé apprezzabili ma di scarso interesse, se non si manifestassero in presenza di un'adequata tensione mentale, cui il temperamento dell'artista, tra saturnino e mercuriale, fornisce umori esistenziali ed estri fantastici idonei a immancabilmente innervare la partitura di sensi proiettivi connessi al vissuto, a dilatarla in visione di intensa carica espressiva ma non priva di risonanze ermetiche, e non parlo di significati o di valenze ermetiche per il fatto che non vi è esplicita assunzione di simboli codificati.

In realtà, Comparini ha sempre inclinato a modalità linguistiche e a soluzioni formali in vario modo ascrivibili a una matrice originaria. In tal senso la sua opera rientra in quel versante che a Flavio Caroli parve, ai primissimi anni Ottanta, un aspetto rilevante della ricerca artistica dell'ultimo Novecento, e ritenne di inscrivere sotto l'insegna "magico primario", la quale invero accoglieva, come un generoso bacino concettuale, esperienze assai diverse, ognuna a suo modo collegata al cordone ombelicale dei primordi. L'allora giovanissimo Comparini era perfettamente "in situazione" e avrebbe potuto benissimo far parte del drappello dei convocati, se Caroli avesse conosciuto il suo lavoro. Non è questione, comunque, di sigle più o meno pertinenti, rispetto alle quali gli artisti hanno comunque il privilegio d'una durata evolutiva che li sottrae alle griglie della critica, pur tempestiva nel cogliere acutamente e sul piano teorico talune sintomatiche convergenze in un determinato momento storico. Il fatto è che Comparini, dopo un primo periodo dedicato alla pittura nell'ambito di una figurazione alquanto risentita sul piano della determinazione critica, approdava alla scultura compiendo la sua piccola rivoluzione copernicana del linguaggio, subito esplosivo con una carica

dirompente di primaria energia, sorta di brutalismo fondato sui radicali espressivi del segno, della forma, del colore acquisiti non attraverso la mediazione di autori sbirciati nel panorama internazionale, che del resto non so quanto gli fosse noto, ma in modo autonomo e riflettendo al proprio statuto di scultore, ossia di uomo del fare nella concretezza della materia, all'incrocio con la vita e le sue problematiche e in un luogo, Santa Croce sull'Arno, che in quegli anni mostrava abbastanza vistosamente le scorie lasciate dalla frizione dell'apparato produttivo con l'ambiente e il contesto umano. Mi sembrano eloquenti, ad esempio, le paranoiche *Cavallechtomie* (1983-1984) con le quali il canonico cavalletto su cui sono trascorsi secoli di pittura, per aggregazione di materiali prelevati dalla realtà e ricomposti in un insieme ibrido, si tramuta in una vertiginosa "cattedrale" che sa di macchina celibe di memoria dadaista e di effetto surreale. Ricordo ancora il *Gioco del ratto* (1984), mastodontica scultura eseguita nell'occasione della rassegna *Ratem, e altre storie*, un insieme di ingranaggi lignei organizzati con una spettacolarità da marchingegno scenotecnico. Un giocattolo lungo sei metri, ludico e insidioso oggetto che sembrava provenire da un'epoca preindustriale, tanto per la sommara lavorazione del legno quanto per il poderoso assetto da macchina bellica di sfondamento. Vorrei a questo punto precisare che Comparini manifestava, in quegli anni, il bisogno di porsi in relazione, di interloquire, di prendere posizione nella realtà del suo tempo recuperando, da artista, gli elementi essenziali - certo, primari e anche magici! - della comunicazione estetica attingendo la propria originarietà linguistica e concettuale alla scaturigine contadina della sua cultura di base, dunque a una sacralità pagana connessa a pratiche e riti, a credenze e a simboli naturali la cui matrice è il rapporto antico, e sostanzialmente immutato nel tempo, con la terra e la ciclicità delle stagioni. È un mondo oggi scomparso, alle nostre latitudini di sviluppo, quello cui idealmente si riferiva Valerio Comparini, ma ciò non toglie che continuasse ad agire, e continui tuttora come modello culturale sommerso.

All'impatto con la cultura industriale, quando irrompe in quell'universo di valori sedimentati nella coscienza collettiva, la macchina ovvero l'idea del congegno impersonale tuttavia dotato di un proprio spirito, assume il carattere di una presenza aliena e minacciosa.

Occorre dunque esorcizzarla permutandola in simulacro antropico o in feticcio in qualche modo riconducibile alla logica elementare, per quanto arcana, della natura.

Era questo il senso delle ibridazioni di fisiologia e meccanica da Comparini realizzate nel 1985 sotto specie di macchinosi, elefantiaci *Totem* egualmente aggressivi e difensivi, abnormi mostri composti di giunti, leve, griglie, punte minacciose, cavità in grado tuttavia di proliferare il germe della vita. *Totem* con i quali lanciava al mondo, in chiave di delirante visionarietà, la propria inquietudine di uomo immerso nella contemporaneità

e partecipe delle sue liturgie. Non si trattava, dunque, del generico e improbabile rifiuto della civiltà del suo tempo, nella quale la meccanica e l'elettronica costituivano ormai un sistema integrato e irreversibile, per opporle la memoria interiorizzata della propria infanzia contadina. I *Totem* erano piuttosto un allarme: il segnale enfatizzato, la risposta gridata - dalle viscere prima che dalla mente - al pericolo di smarrire l'avvertimento oltre che la cognizione dei fondamenti dell'essere, nella corsa all'appropriazione indiscriminata e all'alterazione degli stessi più segreti meccanismi della natura, della quale l'uomo è parte organica e integrante. Quel sottosuolo ansioso, fattosi più sottile e lirico e come decantato nella finezza formale delle partiture che hanno talora la preziosità dell'opera cesellata, e quei referenti alle forme primarie del mondo contadino, allargati a una nozione antropologica più estensiva della memoria culturale arcaica, sussistono nell'intero arco della ricerca dell'ultimo decennio, ordinata in questo volume sotto la formula assertiva: "Ogni contenuto è sacro". Comparini ha seguito a muoversi con una strategia lucidamente impostata sul piano concettuale, sempre lasciando ampio spazio ai suggerimenti, talora risolutivi, dell'emozione. La quale si rinnova ogni volta che nascono figure immaginarie dai materiali assemblati e scolpiti, ieri con una certa barbarica eccedenza, oggi con un calibro formale in cui traspare il suo conquistato equilibrio interiore, e l'affinato dominio dei mezzi formatori, che consentono esiti di estrema eleganza e suggestione, da contemplarli come un rapimento estatico. Eppure i materiali costitutivi e i procedimenti esecutivi provengono dal medesimo retroterra antropologico, del quale rispecchiano la cultura materiale e l'orizzonte sacrale del pensiero e dei valori spirituali. Il fatto è che lo scultore nel frattempo ha scoperto una costellazione brulicante di segni minimi che fanno cadere la necessità di alzare la voce, di innescare il meccanismo della ridondanza per vincere il rumore provocato dalla fitta rete di segnali in cui consiste la prassi della comunicazione nella società dello spettacolo. Si insinua per vie segrete quella costellazione di segni, si organizza in un codice intuitivo che è il palinsesto delle scritture fisiologiche ai gesti quotidiani, come le tracce delle fenditure lasciate su una tavola di legno dove si è affaticato l'uomo nel suo lavoro.

Un contenitore ligneo già in uso nelle campagne, diviene la faretra che reca ramoscelli come segni, appunto, d'una scrittura di linee brune in interazione semantica con il volume dell' oggetto, la cui superficie è a sua volta zigrinata in tracce incise cui restituisce mistero la sfumatura del colore, oppure intarsiata a tasselli metallici che scrivono un reticolo di filiformi correlazioni. Ma vi è di più in quelle arcane scritture. Il dentro e il fuori sono compresenti, nel senso che la superficie visualizzata in forma di sarcofago, ligneo o metallico che sia, suggerisce per via intuitiva il contenuto semantico delle reliquie che abitano quelle urne misteriosofiche, incastonate di pietre sapienziali, incise di geroglifici decifrabili alla lettura del terzo occhio mentale, di cui ognuno è dotato fuor di cognizione, e che si accende all'oscurarsi dello sguardo accecato dal fulgore dell'opera.

Per questa ragione, forse, Comparini ha utilizzato metalli poveri come l'acciaio in lastre martellate e saldate, e semplici schegge di vetro colorato incastonate per operare da taumaturgo la sua alchimia della permutazione filosofale. Rifulgono come oro e gemme gli umili materiali e paiono scaturire dalle mani provette d'un orafo le sue urne destinate al culto delle reliquie, che non hanno sentore antiquario e non comunicano la malinconia delle cose morte di cui si conserva memoria sempre più remota. Anzi sembrano ridestarsi al palpito della vita in virtù delle suscitazioni interiori che provocano nel riguardante disposto a raccoglierne l'arcana scrittura, per farne alimento dell'immaginario.