

Una croce di Somaini¹

di TITO AMODEI

Francesco Somaini, morto nel 2005 (era nato a Lomazzo nel 1926) ha segnato con la sua scultura larga parte del secolo appena trascorso. Lo ricordiamo qui perché nella sua ricerca, volta ad ottenere un coinvolgimento delle forme nello spazio, attraverso una lacerazione drammatica delle superfici, è riuscito più di una volta ad evocare il sacrificio della croce. Sacrificio della croce che va inteso alla lettera, perché è proprio la croce che egli prende a tema e non il Cristo sulla croce, tema eterno della storia dell'arte da quando esiste il Cristianesimo. Anzi va precisato che egli queste croci le chiamava *martirio* operando una specie di viaggio a ritroso e per la storia dell'arte e per la passione di Cristo. La croce per sua costituzione è uno strumento di martirio e per la nostra cultura rimanda al Cristo che vi muore sopra.

Somaini in seguito aveva introdotto nella sua opera anche la figura umana coinvolgendola nello spazio della composizione. A mio parere i risultati furono meno convincenti di quelli ottenuti con il linguaggio scelto fin dagli inizi della sua carriera. Era il suo un linguaggio che prescindeva da tematiche o da significati più o meno espliciti, sempre sottesi, per il passato, nell'opera d'arte e sempre attesi dai fruitori².

¹ Somaini Francesco (Lomazzo 1926), scultore italiano, ha studiato scultura all'Accademia di Brera e, contemporaneamente, si è laureato in legge. Ha iniziato ricerche non figurative negli anni 1948-49; pervenendo, per gradi successivi, alla formulazione della sua più recente poetica. Dal 1950 si è dedicato completamente alla scultura astratta. Nel 1959 ha ricevuto il primo premio alla Biennale di S. Paolo del Brasile. Nel 1967 gli è stata assegnata la medaglia d'oro per la scultura alla XVIII Mostra Internazionale d'Arte "Premio del Fiorino" di Firenze.

² Breve, ma intenso, è invece il periodo astratto di Francesco Somaini. È anzi da rilevare come, in effetti, sia in questi tre o quattro anni, tra il 1955 e il '58, che la scultura di questo protagonista delle vicende plastiche italiane e internazionali assume degli andamenti, nel rapporto tra materia e spazio e nel modo in cui ciò avviene, che gli resteranno propri.... La tensione verso l'informale si afferma in Francesco Somaini verso la fine degli anni cinquanta con opere in cui la sintesi dinamica dello spazio si carica di nuove visibilità della materia. L'attenzione alle tecniche e ai processi di lavorazione lo porta a privilegiare il ferro, la ghisa, il piombo, il peltro, e a indagare le loro trasformazioni, la rela-

La scultura anche più della pittura, per sua natura, prima ancora di rappresentare o raccontare si propone come valore materico. Nella pittura o nelle tecniche similari hanno poca o nulla rilevanza i veicoli espressivi adoperati. Certo, ci si può attendere che una tinta sia di una qualità più comunicativa in quanto più preziosa a scelta dell'artista, ma è irrilevante sulla qualità e la riuscita di un'opera. In un affresco michelangelesco o in una tavola dorata del Beato Angelico le nostre ultime attenzioni vanno alla tecnica, ai materiali adoprati. Voglio dire che possiamo pure prendere in considerazione i pigmenti di una pittura ma sappiamo che, infine, non sono essi costitutivi dell'opera stessa.

Per la scultura è intrinsecamente molto diverso. Prima ancora del tema, in un'opera scultoria è protagonista la materia. La terracotta, la pietra, il legno, il marmo, il bronzo ed altri metalli intanto devono essere trattati secondo una loro peculiarità e saranno espressivi solo se vengono rispettate queste loro specificità.

Impastare la creta è diverso, in maniera abissale, dall'intagliare il legno o sbizzare il marmo o forgiare un metallo. I termini stessi che si adoperano per le diverse operazioni non sono omologabili: suppongono un comportamento operativo esigito dalla materia in questione. E queste materie e il trattamento che richiedono hanno esse stesse una loro differenziata espressività; prima ancora che l'immagine che se ne ricava abbia più o meno un significato dato.

zione tra interno ed esterno soprattutto il valore dialettico della luce e dell'ombra. In questo senso Somaini è attirato sia dalle parti lucide e perfette della ghisa, sia da quelle scabre e irregolari, le une indispensabili alle altre, facendone momenti essenziali del divenire della scultura. La presenza delle superfici lucide accompagna diverse opere di questi anni decisivi nella sua storia di scultore, come quelle esposte alla Biennale del 1958, ma è soprattutto nel 1959 che l'artista ottiene i maggiori riscontri espositivi, a coronamento della sua intensa attività creativa. Riceve, infatti, il Primo Premio Internazionale per la Scultura alla V Biennale di San Paolo del Brasile e partecipa a numerose mostre in Italia e all'estero imponendosi come uno dei giovani scultori più stimati dalla critica internazionale... La poetica del frammento, che tanta importanza ricopre nella concezione dell'arte contemporanea, trova in Somaini uno degli interpreti più appassionati e convincenti, soprattutto in questo momento informale decisivo del suo percorso, in questi anni in cui l'idea di frantumare la forma, di fenderla e di lasciarla vivere nella sua emozione plastica poteva costituire un atto disinvolto, puramente sperimentale, assorbito in una dimensione puramente gestuale della forma. Ma in Somaini si tratta di concepire la scultura come un frammento che non mortifica se stesso, anzi si espande con vitalismo, si dilata accorpando quanto più spazio attorno a sé, agendo su forze contrastanti che ne rendono più forte il plasticismo. (G. M. ACCAME, «L'officina milanese degli anni 50», in *La città di Brera. Due secoli di scultura*, Milano Fratelli Fabbri 1995, 264ss).

Un'anfora romana, oggetto di uso pratico, matericamente può competere con una antefissa in terracotta in virtù della espressività della materia in cui sono modellate. Prima del valore culturale aggiunto perché riferisce del peso che a quel materiale veniva dato in una precisa congiuntura storica.

Sbozzare il marmo o la pietra esige dall'artista un comportamento operativo diverso di quando modella la creta. Nel marmo e nella pietra si leva, nella creta si aggiunge. Ma al di là della tecnica la materia s'impone allo spettatore chiedendo una percezione diversa, nella quale non entra affatto la cultura. Altrettanto avviene per il metallo o, addirittura, per quelle nuove materie prodotte dalla chimica o dall'industria.

Si aggiunge a questa costituzione intrinseca della materia, il modo con cui viene trattata per renderla espressiva.

Il trattamento attiene alla superficie e al volume. Si può anche ibridare la materia e nell'arte contemporanea è una pratica frequente. S'intende ottenere più comunicazione, ma rimane sempre che i singoli materiali impiegati impongono ciascuno il rispetto della loro specificità.

Tuttavia nel proporsi come racconto, o rappresentazione la materia si dispone a molteplici manipolazioni e con interventi esterni alla materia stessa se ne può mistificare la natura. Pensiamo ai pigmenti, per esempio, che tendono a imitare l'effimero nei colori o a rendere attuale o di cronaca l'immagine. Quando questi comportamenti prevalgono, l'impiego di una materia piuttosto di un'altra è assolutamente indifferente.

I greci dipingevano i loro marmi e l'iconografia cristiana ha vestito con stoffe i suoi santi fino a tutto il '700.

Per l'arte così detta sacra si è fatto ricorso all'oro, ai metalli preziosi o al marmo, ritenuti per lungo tempo quanto mai indicati per il decoro del tempio e il piacere dei fedeli. Anche se, specie nel Medioevo, il legno dipinto è stato spessissimo protagonista di grande decoro per lo spazio sacro. La preferenza per questo materiale non si è arrestata solo a quell'epoca: nell'America latina del sei-settecento ha intasato tutti i luoghi di culto.

Dunque, la materia che adopera la scultura è la protagonista prima o il luogo nel quale s'invera l'opera d'arte. Si deve ritenere, in maniera estrema, che il racconto, la rappresentazione sono un quid successivo all'arte stessa. Se vogliamo, da quel momento, l'arte smette la propria intrinseca natura e si mette al servizio di una funzione. Storicamente è sempre accaduto così. Il suo elemento costitutivo primario è passato inevitabilmente in secondo ordine, almeno nella recensione comune.

Queste considerazioni ci aiutano a capire perché la ricerca artistica contemporanea ha tentato in tutti i modi di espungere i significati dall'opera e di

riportare l'attenzione sulla espressività che sola deve originarsi, deve sprizzare dalla materia debitamente provocata. Il racconto, l'illustrazione di una vicenda o di un mistero sarà un dato aggiunto ma sempre estraneo all'opera.

Con queste premesse, i cui contenuti sono affiorati qua e là nei miei vari interventi presenti nella Sapienza della Croce, tenterò di interpretare la croce di Somaini che poniamo ad illustrazioni di queste riflessioni. La croce di Somaini è solo una croce; senza l'immagine del Signore. Anzi è una croce-frammento. Se vogliamo anche priva di quell'equilibrio compositivo che siamo abituati a vedere, da sempre, nella tradizionale disposizione delle due assi che formano una perfetta geometria.

Una croce scheggiata in un metallo magmatico come supporto di una abrasione tirata a lucido. Ecco qui l'esempio palmare di quanto la sola materia che esprime un suo modo di essere, esprime anche un concetto aggiunto: il martirio, un racconto, cioè, o l'evocazione del racconto, sarebbe meglio dire. E non ha bisogno di ausili esterni alla sua stessa costituzione intrinseca.

Non possiamo non convenire che proprio questa contrapposizione tra magmatico e levigatissimo fa sprizzare dalla croce una emozione spirituale. Tra il pulito della zona scavata e il greve e frammentato del resto della scultura, in questa voluta opposizione di superfici nello stesso corpo, l'artista ha ottenuto dalla materia inerte della croce tradizionale una scintilla emozionale ignorata nella passata iconografia stautotica. E non ha puntato solo sulla contrapposizione del trattamento della materia, lucido e greve, ma anche sui profili taglienti in un campo informe, i quali concorrono a creare l'acuto disagio che uno strumento di martirio deve decisamente provocare.

Ho accennato sopra come l'artista chiamasse queste croci '*martirio*' e non strumenti di martirio. La croce tradizionale è stata sempre, per noi, strumento della sofferenza di Cristo, restando essa indifferente e non partecipe del martirio. Nelle sue sculture Somaini le sue croci le rende attive ed esse stesse sofferenti di un martirio; comunque segnate dal martirio o identificabili con quanto Cristo vi ha sofferto sopra.

Questa lettura va anche collocata nel particolare contesto socio culturale in cui queste singolari immagini nacquero. Siamo negli anni '50 del secolo scorso: tutte le ferite della guerra non si erano affatto rimarginate e molti artisti si sentirono in dovere di gridare il loro rigetto dell'ingiustizia guardando ad alcune tematiche religiose, riscoprendo in particolare la passione del Signore. La produzione di quelle opere è notevole. Non sono state inventariate, ma sicuramente il loro numero darebbe delle sorprese. Molte di queste opere furono espresse e non sarebbe stato possibile altrimenti, nel linguaggio allora più diffuso che era quello del neorealismo.

Erano anni di lotte ideologicizzate che sfociavano in schieramenti spesso intolleranti nei quali l'arte diventava strumentale ed organica a scelte politiche.

La sinistra imponeva il linguaggio del realismo socialista. E non era sufficiente impegnarsi nei temi dettati dalla politica: questi andavano gridati, imposti e privilegiati come l'uniche e doverose espressioni artistiche per una società nuova che usciva dalla guerra e dalle dittature e che doveva costruirsi un radioso avvenire. E prevalentemente era preferita la denuncia, affidando spesso a linguaggi espressionistici tutto il nuovo dettato.

Ma i giovani che erano alla ricerca di nuovi linguaggi (la guerra e l'apertura culturale delle frontiere li aveva informati meglio di quanto accadeva oltre confine), fecero il salto verso quelle forme che gli erano più congeniali. Ma non per questo rinunciarono alla denuncia. La loro opposizione non si restringeva ad un passato sociale da cancellare, ma tendeva anche a spiazzare il consolidato gusto tradizionalista di quella borghesia che si appagava delle forme obsolete e addomesticate.

Entrambi gli schieramenti, diversamente motivati, si trovarono tuttavia ad incontrarsi spesso sullo stesso fronte della passione di Cristo. Ed ora sarebbe giusto mettere a confronto le opposte tendenze e le loro motivazioni, le quali sotto la spinta della denuncia, trovavano nelle sofferenze del Signore un sicuro referente.

Somains portava avanti una ricerca sullo spazio in forme astratte e contemporaneamente nella stessa Milano il toscano Agenore Fabbri squassava con virulenza le sue ceramiche. Somains affidava al contrasto tra superficie lucida e impianto informale del blocco la sua tensione sacra e la sua denuncia e Fabbri, molto impegnato a sinistra, denunciava le stesse cose violentando, squarciando la materia e raggrumandone la superficie corrosa in figure religiose eccessivamente realistiche. Di simili confronti se ne potrebbero fare molti e in studi accurati dell'arte di quegli anni, si raccoglierebbe una messe non piccola, come già notato. E si deve aggiungere che l'attenzione alla passione di Cristo non fu certamente una moda, ma un bisogno profondo di rifarsi a colui che aveva subito la più grande ingiustizia da assoluto innocente. L'unico modello cui appellarsi per avere giustizia o conforto³.

Ho ricordato Fabbri e il suo esasperato verismo in contrapposizione alle forme pure di Somains per ricordare la medesima radice concettuale ed emotiva del loro lavoro pur così opposto nei risultati. Ma potrei citare i fiotti di grumi di Scanavino (*Ecce Homo*, 1957), o il Gologota materico e spaziale di Fontana (1958). E a seguire le opere espressioniste e inceppate di Minguzzi,

contro quelle sottili ed aeree di Cappello. Ancora non dimentico le prove espressionistiche di Conti e quelle neogotiche di Fazzini!

Con un linguaggio nel quale l'immagine tradizionale è scomparsa potrebbe sembrare impossibile mettere al servizio del culto l'opera di chi non si rifaccia in qualche modo alla tradizione.

Somaini invece ha collaborato anche con architetti interessati allo spazio sacro. Ricordo appena qui la cappella della residenza-albergo 'Il Buttero' in maremma, tra Albinia e Talamone. L'artista è l'autore di un tabernacolo in forma di una scultura radiante, scavata e scheggiata che rimanda una luce panica ed iterativa. Come ricordo di lui una vetrata molto grafica e fine che vidi eseguire nella vetreria Grassi di Milano, negli anni '70. Ma la scultura sua più nota e monumentale, a tema sacro, è "*La discesa dello Spirito Santo,*" del 1968-72, posta sulla facciata della chiesa dello Spirito Santo a Bergamo di ben 1050x400x360 cm.

³ La guerra (molti artisti hanno combattuto almeno una guerra), i bombardamenti, i feriti, i morti, le deportazioni, il terrore, l'ambascia delle madri addolorate non potevano meglio gridarsi in protesta che con la rappresentazione del "grande Morto" e della "grande Addolorata". Si è avvertito il bisogno di sentirsi in compagnia di Qualcuno che fosse di casa col dolore; che fosse il Martire per eccellenza; Colui che le avesse patite tutte le ingiustizie e che avesse dato un senso non contingente alla sofferenza, anche la più assurda di questa società che a momenti sembra votata all'autodistruzione. Nel volto maculato del Cristo gli artisti hanno scorto tutto il dolore dell'umanità e nel suo corpo piagato la ininterrotta via crucis che si percorre quotidianamente dai deboli, dai poveri, dagli abbandonati, dai perseguitati. Le sue membra straziate dovevano testimoniare la solidale comunione di Dio con le creature. Coraggiosa presa di posizione contro la viltà del compromesso che tanta parte della vita falsifica. Le stesse istanze sociali, programmatiche in alcuni artisti, malgrado in una polemica di margine potessero apparire opposte alla problematica sacra, si sono rivelate proficue per un incontro col Crocifisso. Dai numerosi "crocifissi" o "impiccati" politici del Realismo sociale, il passo al Crocifisso Divino era breve. I grandi artisti del passato hanno fatto del Cristo un loro contemporaneo, immettendolo nel vivo della loro cultura e costume e si sono addirittura preoccupati di vestirlo dei loro abiti, perché anche all'esterno non apparisse un estraneo; oggi, invece, al Cristo ci si immedesima nella sofferenza. È lo stesso Cristo, anzi, che trascina l'artista nell'orbita dei suoi dolori, facendo avvertire, nel disagio dell'ora la perenne attualità della sua passione (Tito Amodei "50 Artisti per la Passione" De Luca editore, Roma 1962, 10).