

Colmi elementali. Sulla *smaniera* contemporanea di Nicola Samori

Mirco Vannoni

Abstract. Direct engagement with the theoretical problems of painting characterizes contemporary art. As Louis Marin (1986) points out, the idea of “artistic practice” and its emphasis on thinking about the difference between the material support and the painted surface of the work is central to contemporary art. This type of investigation deserves to be linked to reflections on the “factual power” of the materials used in contemporary art (Magli 2003) and on the enunciative role of the artist’s gestural expressiveness in the production of the artwork (Damisch 1981; Corrain 2016). This paper will focus on the work of Nicola Samori and the material dimension of his artistic practice. It will reflect on the status of the visual material as a generative element of representation and on the relationship between the manipulative power of the materials and tools used by the artist. Taking into account Barthes’ doctrine (1982) of a not yet written history of the tools and materials of art, I will question Samori’s work, starting from the way these works of art are realised, with the attempt to show the various sensitive relationships that can arise between surfaces, materials and the gestures of the artist.

« Apercevez-vous quelque chose ? » demanda
Poussin à Porbus. « Non. Et vous ? », « Rien »
[...]. « Le vieux lansquenet se joue de nous », dit
Poussin en revenant devant le prétendu tableau.

Honoré de Balzac, *Le chef d’œuvre inconnu*

La peinture pense. Comment ? C’est une
question infernale.

Georges Didi-Huberman, *La peinture incensee*

1. In apertura

Come ricorda Louis Marin in un’intervista a *Flash Art* del 1986, molta della produzione artistica contemporanea si caratterizza per l’emergere progressivo di una riflessione teorica sulla pittura espressa attraverso il linguaggio stesso della pittura:

ciò che mi sembra più caratteristico della pittura “contemporanea” (in contrapposizione alla pittura “moderna”) è che la sua nozione di pratica pittorica o, più in generale, di pratica artistica, si basa sul presupposto che la sperimentazione diretta dei problemi teorici della pittura possa in effetti diventare “il soggetto della pittura” [...]. In passato, il pittore (o il “critico”) elaborava un discorso teorico sulle procedure pittoriche. Nel “presente”, il pittore realizza un’opera, o un quadro, che dà corpo pittorico alla sua teoria della pittura (Marin 1986, p. 53; *tr. nostra*).

Stando a queste parole dello studioso francese, conosciuto soprattutto per le sue ricerche sulla rappresentazione pittorica dell'età classica¹, il prisma interpretativo dell'arte contemporanea può dunque rivelarsi un ottimo luogo di analisi e di messa alla prova delle teorie della pittura espresse attraverso la pittura stessa.

Ne è un caso il problema della dimensione alchemico-elementale della materia pittorica nel lavoro di Nicola Samorì, la cui produzione artistica si caratterizza per una continua e costante messa in discussione della presupposta planarità del supporto della rappresentazione pittorica.

Nel mio lavoro ho sempre molestato il piano, la superficie. Tutto il mio lavoro parla di questo: di un'incapacità di accogliere il sonno bidimensionale della pittura. Guardando di profilo, cosa succede a un dipinto? Il problema della rottura di integrità di una superficie, della ferita che torna e ritorna, è reale? È immaginata? Ha comunque a che fare con una sorta di inaccettabilità del piano (Samorì 2023²).

Nel suo lavoro Samorì erode, corrode, brucia e strappa la "pelle" della pittura. Si prenda, tra le altre, la serie di opere che compone *Cammino cannibale* esposta nel 2020 alla Fondazione Made in Cloister di Napoli. Sono sei progressivi strappi murali in cui la figura di Marsia, giovane sileno punito da Apollo, da un grado massimo di densità figurativa arriva alla completa astrazione, alla pura materialità della porzione muro incorniciata come ultimo elemento dell'*ensemble*.



Fig. 1 – Nicola Samorì, *Cammino Cannibale* (2018-2019), chiostro di Santa Cecilia – Fondazione Made in Cloister, Napoli, 2021 (© Nicola Samorì).

Il racconto della scarificazione, *topos* che nella storia dell'arte ha suscitato l'interesse di maestri come Tiziano, viene tradotto da Samorì in una vera e propria decorticazione dell'immagine³. Infatti, una volta realizzato l'affresco del sileno, Samorì procede a strappare l'opera muraria dal suo supporto. Esito di questa procedura di estrazione, come si può vedere (Fig. 1), sono sei livelli di intonaco che l'artista rende autonomi ed espone in serie come differenti strati dell'"epidermide" della pittura. In quest'opera il tema dell'enunciato, la flagellazione di Marsia, si trova appunto duplicato nel gesto enunciativo dell'artista ovvero nello sfregio del supporto. A discapito di una rappresentazione mimetica del racconto della punizione divina, la *mise en place* dei diversi strappi che compongono *Cammino cannibale* si configura come ri-presentazione del gesto che li ha resi possibili. Un cortocircuito tra narrazione mitologica e

¹ Si faccia riferimento, a titolo di esempio, ai lavori su Caravaggio e Poussin (Marin 1978), Philippe de Champaigne (Marin 1995) o sulla pittura italiana del Quattrocento (Marin 1989). È bene notare, tuttavia, che a partire dalle sue ricerche sulla teoria del linguaggio e del segno nella *Logica* di Port-Royal, Marin si è lungamente occupato di temi come quello dell'efficacia dell'immagine (sia verbale che visiva), di teoria del potere, del discorso religioso così come dei testi letterari che esulano da un campo di ricerca esclusivamente votato all'età moderna come dimostrano i suoi studi su Disneyland a partire dall'*Utopia* di Thomas More, o quelli su Pollock, Stella, Klee e Crivelli (Marin 1971, 1982, 1992).

² www.artribune.com/television/2023/01/video-nicola-samori-i-martedi-critici/, consultato 14 gennaio 2023.

³ Sul tema della scarificazione nelle arti visive, si veda Polacci (2018). Sul tema delle ferite, invece, Mengoni (2012).

pratica artistica in cui Samorì sviluppa una meta-riflessione sulle modalità di costruzione dell'opera effettuata attraverso la materialità intrinseca della pittura muraria e della sofisticata tecnica dello strappo. Quella di Samorì è infatti una gestualità che gioca costantemente in una dialettica tra figuratività e de-figurazione e in cui assume piena centralità lo statuto della materialità pittorica come elemento intrinseco della significazione, di cui si tenterà di rendere conto.

2. La s-maniera Samorì

Nicola Samorì è un artista contemporaneo che guarda con meticolosa attenzione ai maestri e alle opere del passato da cui la sua poetica prende avvio. Uno sguardo rivolto prevalentemente al Seicento italiano e spagnolo e a figure come Guido Reni, Annibale Carracci, il Guercino o José de Ribera. Forme sedimentate nella memoria collettiva della cultura occidentale che Samorì riproduce con estrema precisione attivando veri e propri giochi di intertestualità che si discostano dal mero citazionismo. A un primo momento di ri-produzione delle opere dei grandi maestri, seguono interventi successivi eseguiti direttamente sul supporto della rappresentazione che producono un costante scontro tra sostanza formata e informe. Si tratta, come già ricordato, di smembramenti, graffi, dissezioni del supporto pittorico che sono al tempo stesso sia traccia del fare artistico sia elementi significanti a livello discorsivo. I primi da interrogare a partire dalla forza manipolatoria dei materiali e degli strumenti utilizzati in relazione con il supporto della rappresentazione; i secondi, invece, in quanto in grado di abilitare a una riflessione sullo statuto della materia pittorica come elemento generativo della significazione.

Questo tipo di processualità, riportando l'attenzione sul diagramma di forze che sono al lavoro nelle opere di Samorì – per dirla *à la* Deleuze (1983) –, impone una specifica riflessione sulla dimensione della materia, dei materiali, delle texture e delle tecniche di realizzazione, così come sulla gestualità del fare artistico, che operano all'interno della *singularità* delle sue opere. È qui in discussione quanto mettono in luce anche da Stefania Caliendo e Angela Mengoni (2022, p. 2; *tr. nostra*) a partire da una ripresa del lavoro di Hubert Damisch: “gli elementi (fili, forme, colori), manipolati dall'artista in vista della creazione, hanno valore in definitiva solo attraverso le relazioni morfologiche e spazio-temporali che questi oggetti possono generare”. Un potenziale della significazione che esula dalla dimensione mimetica della rappresentazione prospettica e invita, piuttosto, a una riflessione sullo spessore della pittura. Nei termini di una logica del sensibile dell'immagine, sottolinea Damisch (1984, p. 290; *tr. nostra*), “non mi sembra che ci sia alcuna difficoltà [...] che un piano possa avere un certo spessore”. Uno spessore che manifesta nel lavoro di Samorì un rapporto indissolubile, ricostruibile *à-posteriori*, tra impasto materico della pittura e pelle dei soggetti rappresentati (cfr. Didi-Huberman 1985).

Un legame che non riguarda ovviamente soltanto le opere dell'artista forlivese, ma che è comune a molte sperimentazioni artistiche contemporanee. Come sostiene anche Willem de Kooning (1950), infatti, “la carne è la ragione per la quale la pittura a olio è stata inventata”. Tuttavia, vi è una differenza sostanziale tra la modalità d'uso dell'impasto a olio da parte di Samorì e quello proprio, ad esempio, dei pittori fiamminghi del XV secolo (tra i primi, in epoca moderna, a utilizzare questa tecnica)⁴. A differenza di quest'ultimi, attenti alle qualità materiche della pittura a olio per gli straordinari effetti di mimetici che essa permetteva di realizzare, Samorì si mostra piuttosto interessato alla condotta del materiale, a quella che potremmo chiamare una “logica di significazione fondata sui comportamenti di tale sostanza” (Migliore 2012, p. 213).

⁴ Nelle *Vite* Vasari attribuisce l'invenzione della pittura a olio a Jan van Eyck. Sebbene sappiamo che la genealogia di questa tecnica pittorica sia molto più antica – ne davano notizia già Marco Vitruvio Pollione, Plinio il Vecchio e Galeno, così come alla fine del Trecento Cennino Cennini ne parlava nel *Libro dell'Arte* – è comunque dalla metà del XV secolo che l'olio conobbe una straordinaria diffusione.

Tutto il mio lavoro di pittore e scultore ha a che vedere con la pelle [...] con l'organo che separa l'interno dall'esterno. Un dipinto è sempre, del resto, una pelle che riveste uno scheletro: la tela, il telaio, il muro, il foglio. Una volta costruito il corpo della pittura per me è quasi automatico pensare che se ne possa scorticare la pelle per mettere in evidenza le prime pennellate, quelle che si sono appoggiate direttamente sulla superficie levigata del rame, oppure del legno. Il rovescio della pittura, come la parte nascosta della pelle, rivela allora qualcosa di fresco e di brutale (Samori 2021).

La maniera di lavoro di Samori è quella dello sfregio. È una *s*-maniera capace di cogliere gli inviti che la materialità della pittura a olio può offrire alla sua pratica artistica che si presentano come aspetti interessanti da indagare con più precisione.

3. Prodromie letterarie

In apertura a un'indagine sul rapporto tra materialità e fare artistico, il racconto di Honoré de Balzac, *Le chef d'œuvre inconnu* (1837) può consentirci di entrare con un po' più di chiarezza nel merito di alcune questioni che sono centrali nel lavoro di Nicola Samori: da un lato ciò a cui si fa riferimento è il rapporto che esiste tra rappresentazione mimetica e astrazione; dall'altro a essere chiamato in causa è invece la relazione tra le modalità di produzione testuale e l'opera-testo⁵.

In breve, quella di Balzac, è la storia inventata di tre pittori. Di essi, due sono effettivamente esistiti (Nicolas Poussin e Frans Pourbus il Vecchio), il terzo invece è un personaggio di fantasia (Frenhofer). Sviluppando temi cari alla letteratura artistica come quello della verosimiglianza e del capolavoro artistico, le vicende orbitano intorno a una misteriosa opera, *La Belle Noiseuse*, una tela a cui Frenhofer sta lavorando da oltre dieci anni nel tentativo di renderla perfetta. Un lavoro estenuante e meticoloso che il maestro non riusciva a portare a compimento e a cui però trovò soluzione il giovane Poussin: far posare la donna che amava – la bellissima Gilette – così d'avere in cambio, anche solo per una volta, la possibilità di vedere il quadro qualora fosse stato realizzato. Sebbene le iniziali ritrosie, Frenhofer acconsente e così in poco tempo riuscì a terminare il suo capolavoro. Una volta svelata l'opera, però, essa non destò nei due pittori l'effetto sperato: “Io qui vedo soltanto un confuso ammasso di colori, delimitati da un'infinità di linee strane che formano una muraglia di pittura” fu l'esclamazione del giovane Poussin. Solo in seguito, a uno sguardo più attento, i due pittori si resero conto della bellezza del capolavoro del maestro: “Avvicinandosi scorsero in un angolo della tela la punta di un piede nudo che fuoriusciva da quel caos di colori, di toni, di sfumature indecise, di tutto, una specie di nebbia informe: ma era un piede delizioso, un piede vivo! Rimasero pietrificati per l'ammirazione dinanzi a quel frammento sfuggito a un'incredibile, lenta e progressiva distruzione” (Balzac 1837, p. 123).

Come si può notare da questa rapida ripresa del racconto, a sorreggere l'intera macchina narrativa de *Le chef d'œuvre inconnu* risiede una complessa e articolata riflessione sulle forme artistiche che Balzac dipinge ben prima dell'avvento dell'astrattismo. Nelle parole del romanziere emerge infatti il complesso tema della distruzione della dimensione figurativa della rappresentazione e che, seguendo la proposta di Omar Calabrese, mette a fuoco la questione squisitamente semiotica della *dimensione astratta del figurativo*:

Il vero problema è che la perfetta verosimiglianza ricercata da Frenhofer comporta in realtà una tale sottigliezza dell'artificio tecnico che solo questo alla fine appare alla superficie, dato che non c'è più spazio per la rappresentazione come contenuto, ma solo per la rappresentazione come forma pura dell'artificio. La assoluta verità coincide anzi con l'assoluto dell'artificio. Linee senza più forme da contenere; colori

⁵ Oltre a quelli a cui si fa riferimento, sono stati molti i lavori all'interno del panorama semiotico e di teoria dell'arte che si sono occupati del racconto di Balzac. Si vedano a tal proposito: Damisch (1984); Marin (1984a); Didi-Huberman (1985); Lancioni (1993).



senza più oggetti da manifestare. Le geometrie e lo spessore del supporto sono talmente trattati che la profondità dello spazio mimetico non riesce più ad apparire (Calabrese 1987a, p. 18).

In aperto contrasto con le strategie della rappresentazione che hanno come obiettivo quello di restituire una resa della profondità, effetto mimetico della terza dimensione, quella che appare nel racconto di Balzac è la descrizione di una sfida aperta alla verosimiglianza. Una profezia, si potrebbe quasi dire, che troverà il suo effettivo compimento soltanto con le sperimentazioni di artisti moderni come i dripping di Jackson Pollock, le bruciature di Alberto Burri, i tagli di Lucio Fontana o, appunto, i giochi alchemico-elementali dello stesso Samorì⁶. A fianco a questo tipo di considerazioni, la ripresa della lezione americana sulla *visibilità* di Italo Calvino può rivelarsi utile per mettere a fuoco un interessante rapporto di analogia tra la produzione del capolavoro di Frenhofer (fare enunciativo a livello dell'enunciato) e quella testuale di Balzac (livello dell'enunciazione enunciata)⁷. Calvino ci ricorda infatti come la forma ultima de *Le chef d'œuvre inconnu* sia stata l'esito di una serie di riscritture iniziate nel 1831, anno in cui comparve per la prima volta sulla rivista *L'artiste*, e giunte a compimento solo nel 1837. Questo è a tutti gli effetti un "gioco di testualità", come direbbe anche Louis Marin (1971, p. 9), le cui tracce si possono già ritrovare nell'utilizzo di differenti sottotitoli che accompagnarono l'opera e per cui – ad esempio – all'iniziale epiteto "racconto fantastico" (1831) fu infine preferito il più caustico "studio filosofico" (1837)⁸. La serie di variazioni che si possono riscontrare tra le varie edizioni del racconto, "strati di parole che s'accumulano sulle pagine come gli strati di colore sulla tela" (Calvino 1993, p. 86), permettono infatti di riconoscere un interessante relazione meta-testuale tra la produzione del racconto da parte di Balzac e le imprese di Frenhofer. Un gioco dialogico tra produzione e prodotto testuale che è fondativo della pratica artistica di Samorì come si è potuto scorgere anche in apertura con *Cammino cannibale* in cui la gestualità dell'artista in relazione con la materialità pittorica dell'affresco ri-presenta il processo di scorticamento a cui fu sottoposto Marsia.

4. Lo spessore della pittura: luogo del senso

Per capire la portata semiotica e teorica del gesto di Samorì sembra quindi opportuno sviluppare una riflessione che si muove nel solco della proposta barthesiana di una storia ancora non scritta di strumenti e materiali dell'arte. Quando la pittura è entrata nella sua crisi storica – dice Barthes (1982, p. 147) –, così come si è assistito a una moltiplicazione degli strumenti a discapito del solo pennello, lo stesso è avvenuto anche per i materiali: "c'è stato un viaggio infinito di oggetti traccianti e dei supporti dietro la pittura. Al di là della sua superba individualità storica (l'arte sublime della rappresentazione colorata) c'è altro: i movimenti del graffio, della glottide, delle viscere, una proiezione del corpo, e non solo una padronanza dell'occhio".

⁶ Sui "problemi di enunciazione astratta" è recentemente tornata Mengoni (2020). Un testo fondamentale, vista la postura mariniana che permette di tornare con acume sul problema delle marche enunciative all'opera nella produzione artistica contemporanea.

⁷ Come sostiene anche Emile Benveniste a proposito dell'enunciazione scritta: "questa si muove su due piani: lo scrittore si enuncia scrivendo e, all'interno del suo scrivere, fa sì che degli individui si enuncino" (Benveniste 1970, p. 127).

⁸ Il cambiamento di nomenclatura è a tutti gli effetti un apparato testuale che si fa ri-presentazione di variazioni operate dall'autore a livello di una semantica del discorso. Nella processualità delle riscritture de *Le chef d'œuvre inconnu* è allora possibile vedere una vera e propria *rappresentazione* (cfr. Marin 1975; 1989) dell'evoluzione stilistica della produzione balzachiana dato che questo racconto, come ci ricorda Calvino (1993, p. 84), è "situato in un punto nodale della storia della letteratura, in un'esperienza 'di confine', ora visionario ora realista, ora l'uno e l'altro insieme".

Una questione che chiama parimenti in causa l'inscindibile rapporto tra materiali e gestualità del fare artistico. Perché, potrebbe essere legittimo chiedersi, guardare in maniera così insistente a questo tipo di rapporto? Una delle possibili chiavi di lettura a questa domanda, nel momento in cui si vuole riflettere sui meccanismi di produzione della significazione nell'arte⁹, è stata avanzata sempre da Hubert Damisch:

Se vale la pena soffermarsi sulla questione dell'artista è in primo luogo in quanto essa può e deve portare a sviluppare, nel quadro di una teoria generale dell'enunciazione, una problematica coerente del soggetto non come 'origine' ma come operatore del messaggio: come agente tra gli altri, in un dato contesto, della funzione artistica stessa (Damisch 1981, p. 964; *tr. nostra*).

Visto che, come ricorda anche Paolo Fabbri (1986, p. 16), la semiotica è una disciplina che “rinfresca la sua forza con l'uso”, vorrei concentrarmi adesso su alcune opere di Nicola Samorì che permetteranno di sviluppare alcune di queste premesse. I casi su cui mi soffermerò sono tra loro accumulati da una vicinanza tematica che è quella della rappresentazione dei martiri¹⁰. Questo è uno dei grandi filoni della sperimentazione artistica di Samorì in cui figurazione, de-figurazione, materia formata e informe sono indissolubilmente connessi fra loro. Si vedrà che a differenza di quella tradizione barocca che presuppone una rappresentazione trionfante del santo nel momento del martirio, le opere di Samorì sono decadenti, funeree e antimonumentali. In aperto contrasto con una retorica della meraviglia che doveva investire lo spettatore, quelle dell'artista forlivese sono piuttosto immagini abominevoli, orrifiche. Sono opere che non hanno niente a che vedere con la stoicità cristiana. Sono immagini molli, in declino costante.

4.1. Chi ha peccato, scagli la prima pietra

Pietra Penitente è un olio su tavola (100 x 100 cm) in cui vediamo ripresa la figura di San Girolamo realizzata da José de Ribera tra il 1638 e il 1640 (Fig. 2), oggi conservata al Museum of Art di Cleveland. A partire dalla riscrittura di quest'opera, il lavoro di Samorì si configura come caso paradigmatico in cui l'agire pittorico dell'artista si costituisce come meta-discorso sulla pittura. Nel rapporto di tensioni tra gestualità dell'artista e materia, infatti, il piano trasparente della rappresentazione viene messo in discussione a partire dalla relazione che si può rintracciare tra pittura e materialità dell'opera come insieme significante. Le operazioni che ne permettono la realizzazione sono l'esito di una successione di momenti ben precisi e distinti, ognuno dei quali intrattiene con la materialità della tecnica a olio un rapporto diverso. A essere in gioco nel lavoro di Samorì è l'arte dell'alchimia, per come la intende anche John Elkins (1999), ovvero come specifica competenza di chi la esercita¹¹.

⁹ La questione ovviamente è ampia, e riguarda l'annoso problema della supposta distinzione tra testo e pratica. Si veda, a tal proposito, la risoluzione del dissidio proposta da Marrone (2010, pp. 3-80) e Lancioni e Marsciani (2007). Posizioni in cui chi scrive si riconosce.

¹⁰ Su questo si veda Leone (2016), Ponzio (2018).

¹¹ Sostiene a tal proposito Elkins (1999, p. 27): “L'alchimia è l'arte che sa come ottenere una sostanza che nessuna formula può descrivere”.



Fig. 2 – José de Ribera, *San Girolamo* (1638-1640).



Fig. 3 – Nicola Samori, *Pietra penitente* (2016)
(© Nicola Samori).

Nel caso di *Pietra penitente* (Fig. 3), si assiste a un incontro-scontro tra la maestria del saper-fare dell'artista e le proprietà materiche dalla pittura a olio, vero e proprio attore non-umano. La materialità pittorica, nella viscosità dell'olio, detiene in sé tutta una serie di proprietà intrinseche che invitano, suggeriscono, quelle che sono le azioni stesse per manipolarla¹². Sono i lunghi tempi richiesti all'impasto oleoso per essiccare che permettono pertanto la realizzazione dell'opera in una serie di concatenamenti sintagmatici di avvenimenti sensomotori in cui emerge l'importanza della dimensione alchemico-elementale della pittura.

Tutto prende avvio dalla sovrapposizione su una tavola di un grande strato materico di pittura (oltre 5 cm). Un momento di occultamento per stratificazione del supporto della rappresentazione che rievoca la fase di preparazione della tela che è l'imprimitura. Atteso il tempo necessario affinché il solo strato più superficiale sia asciutto (pochi mm), l'artista realizza su di esso una copia dell'opera di Ribera con una lievità del gesto simile a quella di un tatuatore sulla pelle umana¹³. Un'operazione che è resa possibile dal cambiamento delle condizioni di esistenza elementali che mutano nel passaggio della materia da uno stato *discreto* a uno *compatto*. Seguendo la proposta di Françoise Bastide (1987), è questa operazione di *chiusura* della materia che dona alla pittura a olio più superficiale la resistenza necessaria a rendere possibile il suo uso da parte dell'artista come supporto per la rappresentazione.

Tuttavia, questo processo di "compattizzazione" è solo parziale e celato dalla *strutturazione* più superficiale: al di sotto di essa la corposità della pittura a olio è infatti ancora *molle* e *amorfa*. Un gioco di consistenze, una co-esistenza di gradi di compattezza differenti, che permette la realizzazione del secondo atto del fare artistico di Samori. Presa una pietra, con un gesto che rievoca la violenza del martire, fende la superficie essiccata e grazie alla mollezza sottostante de-figura l'immagine di San Girolamo.

Quella dell'artista forlivese, come si può vedere, è a tutti gli effetti una pièce in due atti in cui la pratica artistica introduce due atteggiamenti tra loro in aperto contrasto in rapporto all'idea di opera-quadro. Il primo riguarda l'effetto mimetico della profondità che Samori realizza attraverso la ricostruzione di una

¹² Sulla manipolazione delle materie si veda in ambito prettamente artistico Magli (2003); in ambito culinario Pozzato (2020); Marrone (2022).

¹³ Si noti come di tutto l'insieme degli oggetti propri dell'iconografia del santo, l'unico a essere preservato è la pietra. Sono scomparsi dal livello figurativo dell'immagine di Samori il testo sacro e la croce. Un processo di *spoliazione* che laicizza la pittura e la prepara per un discorso di altro tipo.

profondità *al di là* del quadro proprio del momento di ri-produzione dell'immagine del santo¹⁴, il secondo invece pertiene allo statuto della pittura a olio come soggetto della rappresentazione che emerge nel momento in cui Samorì smembra lo spesso strato di impasto pittorico ancora molle.

Come evidenzia anche Barthes a proposito delle opere di Cy Twombly, “il potere demiurgico del pittore consiste nel fatto che egli fa esistere il materiale come materia; anche se dalla tela scaturisce del senso, [la pittura a olio] rimane cosa, sostanza ostinata, il cui ‘esserci’ non può essere impedito da nulla (da nessun senso a posteriori)” (Barthes 1982, p. 178). C'è però una sostanziale differenza tra il Twombly barthesiano e il nostro pittore forlivese. Il primo aggiunge strati di matita e colore; Samorì invece, in un procedimento che rievoca più i *grattage* surrealisti, interviene per asportazione della superficie pittorica che così assume corpo, volume e senso. Materialità e significazione sono infatti nel lavoro di Samorì due elementi inscindibili.

Guardando al valore che un tale avviluppamento materico assume all'interno del sistema testuale in cui è iscritto, si può rintracciare il rapporto specifico che la materia informe intrattiene con il senso complessivo dell'opera. È grazie alla relazione con gli altri elementi del quadro che la materia scarificata da Samorì può attualizzarsi in un'analogia tra pittura asportata e pelle decorticata. Un gioco significativo come nel caso della rappresentazione di Girolamo, santo penitente che si percuote il petto con la pietra, il cui volto e corpo sono stati flagellati dalla mano dell'artista¹⁵.

4.2. Fendere la *pelle*, mostrare la violenza

Questo gioco dialettico tra potenzialità della materia e produttività del senso è all'opera anche nel dittico *Indovina – Abbagliata* che Samorì realizza nel 2017. La prima di queste immagini, *Indovina* (Fig. 4), è realizzata in maniera analoga a quanto si è messo in luce con *Pietra penitente*. Differisce da essa solo per il tipo di gestualità con cui viene realizzato lo sfregio. Invece di ricorrere a una pietra, Samorì smembra il volto di Santa Lucia conficcando all'interno dell'impasto materico ancora duttile le sue dita. Nuovamente, si assiste a un dialogo significativo tra gestualità del fare artistico e storia della passione del santo. Come si sa, la tradizione popolare ha da sempre invocato Lucia (da *lux*, luce), martire accecata, come la santa protettrice degli occhi e della vista.

Di questa prima opera Samorì realizza in seguito un calco e con il marmo crea un'opera che è il negativo della prima, *Allucinata* (Fig. 5). Ne risulta in questo caso una superficie perfettamente liscia da cui in aggetto sporgono solo due protuberanze amorfe che sono il corrispettivo dell'incavo prodotto nella pittura a olio. Un processo traduttivo tra due sostanze espressive differenti in cui l'artista gioca con quelle che sono le condizioni di malleabilità dei materiali¹⁶: da un lato la duttilità dell'olio, dall'altro la durezza del marmo.

¹⁴ Calabrese (1987b), a proposito dello spazio prospettico come la “finestra sul mondo” proprio della teoria albertiana parla di “una spazialità illusoria della scena figurativa”. Samorì opera per ricostruire una profondità *al di là del quadro*. Sull'approccio alla figuratività si vede anche Bertrand (2000, pp. 97-103).

¹⁵ Come si può vedere nel caso di *Pietra penitente*, le operazioni di riscrittura di Samorì implicano una chirurgica procedura di neutralizzazione del valore sacro delle immagini. Non ci si addenterà in questa sede su una puntuale analisi del tipo di valori che questa procedura mette in gioco. Si rimanda però a Vannoni (2022) in cui la questione è stata affrontata con maggiore puntualità. Sulla questione della neutralità e dei processi di ri- e de-semantizzazione si veda invece Giannitrapani (2022).

¹⁶ Sul gioco di traduzione nell'arte contemporanea si rimanda al lavoro di Lucia Corrain (2016), in cui l'autrice si concentra sull'opera di Pascal Convert *Pietà Kosovo* (2002), una scultura in cera realizzata a partire da un processo di traduzione della fotografia *Veillée funèbre au Kosovo* di Georges Merillon (1990).



Fig. 4 – Nicola Samorì, *Indovina* (2017)
(© Nicola Samorì).



Fig. 3 – Nicola Samorì, *Abbagliata* (2017)
(© Nicola Samorì).

Nel momento in cui queste due immagini sono chiamate a guardarsi reciprocamente, come nel caso della loro esposizione al MART di Rovereto nel 2020, è possibile riconoscere un peculiare effetto chiasmatico che si fa *mostrazione*¹⁷ attraverso i suoi prodotti, di una meta-riflessione sulla pratica artistica di Samorì. Un lavoro di tecniche e di materiali che si intrecciano costantemente tra loro e che lascia emergere un cortocircuito tra le condizioni di esistenza di quanto è tradizionalmente considerato pittura e quello che invece è scultura. La pittura, discostandosi da un processo di accumulo di lievi strati di materia, si avvicina all'azione propria del fare scultoreo come quello michelangiolesco, ovvero un'arte del levare, un processo sottrattivo grazie al quale la *figura* imprigionata nella materia è finalmente liberata. All'opposto, per quanto riguarda la scultura, vediamo una quasi completa cancellazione dello spessore volumetrico, che richiama piuttosto la bidimensionalità della pittura.

5. In forma di conclusione

Gli avviluppamenti della materia al lavoro nelle opere di Samorì sono dell'ordine del figurale, mettono in gioco una virtualità di senso possibile e attivano con la loro potenza l'efficacia stessa delle immagini¹⁸. Sono delle discontinuità, delle rotture, che nel sabotare il corpo dell'immagine sono al tempo stesso “traccia violenta di un limite, marchiatura a fuoco, se così si può dire, di un margine che rompe una forma manifesta o una figura esibita” (Marin 1992, p. 222). Attraverso la forza elementale

¹⁷ È Paolo Fabbri (2020) che suggerisce di leggere l'enunciazione come gesto dell'indicare, del mostrare: “Dovremmo allora promuovere e difendere l'idea di un *campo deittico* in grado di allargare la pronominalità linguistica, chiusa in termini visivi, a una problematica più complessa [...]. Avevo proposto “deissi”, ma non è stato accolto favorevolmente. Mostrare?” (pp. 132-4).

¹⁸ Sull'efficacia, si veda Marin (2019).



della materia pittorica creano dei colmi, delle interruzioni, nella sintassi visiva della rappresentazione. Con l'idea di "colmo", si fa riferimento a quello che è il duplice statuto del termine: da un lato come "accidente" della rappresentazione; dall'altro come *cumulus*, eccedenza, sporgenza, sovrappiù di materia. Come ricorda Marin (1984b p. 65) in un saggio dedicato all'opera *Ad Marginem* di Paul Klee, "chiamo colmo della rappresentazione tutto ciò che si giocherà sui limiti del suo dispositivo, della sua costruzione in un luogo o in un momento che non è ancora il suo esterno, il suo 'altro', ma che non è più del tutto il suo interno, il suo stesso". Analogamente, l'oggetto materico nel lavoro di Samori si configura per la sua carica utopica, al tempo stesso di negazione del piano mimetico della rappresentazione e di autoaffermazione come elemento significante. Se, come abbiamo visto, la gestualità del fare artistico di Samori si muove secondo l'analogia del martirio dei santi articolando specifici effetti di senso, allo stesso tempo la dimensione amorfa della materia ci parla anche di altro. Ci guida verso qualcosa di diverso rispetto alla dimensione transitiva della rappresentazione. Ci parla della riflessività della rappresentazione, della sua *opacità*, per utilizzare un termine caro a Louis Marin. Un "effetto di soggetto" reso possibile dalle condizioni materiali di realizzazione del quadro, da un *a priori* materiale della rappresentazione che è sempre, inevitabilmente chiamato in gioco:

Opacità [*opacités*, al plurale]: la presenza di una materia, di una carne, di un corpo della pittura nel puro movimento della significanza dell'immagine del visibile che è il quadro di pittura, lo scheletro del suo telaio, la pelle della sua tela, ruvida o liscia, con le sue dimensioni e il suo formato, i pigmenti colorati, gli impasti, gli stucchi e le vernici; le tracce lasciate dalla pennellata del gesto del pittore; gli accenti, le spaziature, le composizioni, le dissimulazioni e gli oscuramenti, le esplosioni, i vortici, i flussi e i reflussi, le unzioni, le mellosità, le soavità, le liquidità, le viscosità, i grumi, le gocciolature e le colature, i graffi, le incisioni, gli schizzi: opacità [di nuovo al plurale] (Marin 1997, p. 67; *tr. nostra*).

Attraverso questo percorso tra le opere di Samori, si è tentato di sviluppare una riflessione sulle capacità e le potenzialità della materia all'interno della pratica artistica contemporanea. Riflessioni che ci si augura possano risultare utili anche a chi – di lato alle riflessioni interne al dominio dell'arte – si potrebbe interessare al "potere fattivo" dei materiali, come ricorda anche Patrizia Magli (2003), ai modi e alle modalità di manipolazione propri della materia che nel momento in cui viene in-formata diventa sostanza significante.

Bibliografia

Nel testo, l'anno che accompagna i rinvii bibliografici è quello dell'edizione in lingua originale, mentre i rimandi ai numeri di pagina si riferiscono alla traduzione italiana, qualora sia presente nella bibliografia.

- Balzac, H., 1837, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, trad. it. *Il capolavoro sconosciuto*, Milano, Rizzoli 2002.
- Barthes, R., 1982, *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil; trad. it. *L'ovvio e l'ottuso*, Torino, Einaudi 1985.
- Bastide, F., 1987, "Le traitement de la matière", in *Actes sémiotiques-Documents*, n. 89; trad. it. "Il trattamento della materia", in G. Marrone, A. Giannitrapani, a cura, *Cucina del senso*, Milano, Mimesis 2012, pp. 163-185.
- Benveniste, E., 1970, "L'appareil formel de l'énonciation"; trad. it. "L'apparato formale dell'enunciazione", in P. Fabbri, a cura, *Essere di Parola. Semantica, soggettività, cultura*, Milano, Mondadori, 2009, pp. 119-127.
- Bertrand, D., 2000, *Precis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan; trad. it. *Basi di semiotica letteraria*, Roma, Meltemi 2002.
- Calabrese, O., 1987a, "Le forme astratte del realismo", in *Quaderni del circolo semiologico siciliano*, n. 5, pp. 13-21.
- Calabrese, O., 1987b, "Problèmes d'énonciation abstraite", in *Actes Sémiotiques-Bulletin*, n. 44, pp. 35-40; trad. it., "Problemi di enunciazione astratta", in L. Corrain, M. Valenti, a cura, *Leggere l'opera d'arte*, Bologna, Esculapio 1991, pp. 161-164.
- Caliandro, S., Mengoni, A., 2022, "Sémiotique de l'art. L'épaisseur à l'œuvre", in *Actes Sémiotiques*, n. 127, pp. 1-5.
- Corrain, L., 2016, *Il velo dell'arte*, Firenze-Lucca, La casa Usher.
- Damisch, H., 1981, "Artista", in *Enciclopedia Einaudi*, vol. I, Torino, Einaudi, pp. 957-981.
- Damisch, H., 1984, *Fenêtre jaune cadmium. Ou le dessous de la peinture*, Paris, Seuil.
- de Kooning, W., 1950, "Intervista", in R. Goodnough, a cura, *Artists' sessions at studio 35*, Chicago, SoberSCOPE Press, pp. 35-37.
- Deleuze, G., 1981, *Francis Bacon, logique de la sensation*, Paris, Seuil; trad. it. *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Macerata, Quodlibet 2023.
- Didi-Huberman, G., 1985, *La peinture incarnée*, Paris, Minuit; trad. it. *La pittura incarnata*, Milano, il Saggiatore 2005.
- Elkins, J., 1999, *What Painting Is. How to Think about Oil Painting Using the Language of Alchemy*, London, Routledge; trad. it. *La pittura cos'è? Un linguaggio alchemico*, a cura di T. Migliore, Milano, Mimesis 2012.
- Fabbri, P., 1986, "Introduzione a un dizionario senza mezzi termini", in A. J. Greimas, J. Courtés., a cura, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Firenze-Lucca, La casa Usher 1986, pp. 7-16.
- Fabbri, P., 2020, "Prospezioni enunciative: l'avvio semiotico di Louis Marin", in *E/C*, n. 29, pp. 10-16.
- Giannitrapani, A., 2022, "Itinerari del senso", in *Versus*, n. 134, 1/2022, pp. 3-22.
- Lancioni, T., 1993, "Détruire la peinture, lire la peinture", in *Tavola rotonda in omaggio a Louis Marin*, Centro internazionale di linguista e semiotica di Urbino, www.louismarin.fr/2019/05/31/tavola-rotonda-1993, consultato il 17 ottobre 2022.
- Lancioni, T., Marsciani, F., 2007, "La pratica come testo. Per una etnosemiotica del mondo quotidiano", in G. Marrone, N. Dusi, G. Lo Feudo, a cura, *Narrazione ed esperienza. Intorno a una semiotica della vita quotidiana*, Roma, Meltemi 2007.
- Leone, M., 2016, "Smashing Idols: A Paradoxical Semiotics", in *Signs & Society*, vol. 4, n.1, pp. 30-56.
- Magli, P., 2003, "Materia. Luogo del senso", in *il Verri*, n. 23, pp. 19-32.
- Marin, L., 1971, *Etudes sémiologiques*, Paris, Klincksieck.
- Marin, L., 1978, *Détruire la peinture*, Paris, Flammarion.
- Marin, L., 1982, "L'espace Pollock", in *Cahiers du Musée National d'art Moderne*, n. 10, pp. 316-327; trad. it. "Lo spazio Pollock", in *Leggere l'opera d'arte II*, L. a cura di L. Corrain, Bologna, Esculapio 1996, pp. 207-223.
- Marin, L., 1984a, "Des noms et des corps dans la peinture: marginalia au *Chef d'œuvre inconnu*", in *Autour du Chef d'œuvre inconnu de Balzac*, Paris, Editions Ecole Nationale Supérieure des Arts Décoratifs 1984, pp. 45-59.
- Marin, L., 1984b, "Les combles et les marges de la représentation", in *Rivista di estetica*, vol. 25, n.17, pp.11-33.
- Marin, L., 1986, "Painting and Theory, semiology and représentation, postmodernism and quotation, deconstruction and invention: an interview from Renaissance to the present day", in *Flash Art*, n. 127, pp. 52-55.
- Marin, L., 1989, *Opacité de la peinture*, Paris, La maison Usher; trad. it. *Opacità della pittura*, Firenze-Lucca, La casa Usher 2012.



- Marin, L., 1992, "Ellipses, blancs, silences", *Actes du colloque de Cicada*, Université de Pau et des Pays de l'Adour, pp. 77-86; trad. it. "Rotture, interruzioni, sincopi nella rappresentazione pittorica", in L. Marin, *Della rappresentazione*, Roma, Meltemi 2001, pp. 222-239.
- Marin, L., 1995, *Philippe de champagne ou la presence cachee*, Paris, Hazan.
- Marin, L., 1997, *De l'entretien*, Paris, Minuit.
- Marin, L., 2019, *La traversée des signes*, Paris, Edition de l'EHESS; trad. it. *Attraverso i segni*, a cura di M. Vannoni, Roma, Sossella 2023.
- Marrone, G., 2010, *L'invenzione del testo*, Roma-Bari, Laterza.
- Marrone, G., 2022, *Gustoso e saporito. Introduzione al discorso gastronomico*, Milano, Bompiani.
- Mengoni, A., 2012, *Ferite. Il corpo e la carne nell'arte della tarda modernità*, Siena, SeB.
- Mengoni, A., 2020, "Enunciazione malgrado tutto. Ancora su *problemi di enunciazione astratta*", in *E/C*, n. 30, pp. 218-220.
- Migliore, T., 2012, "Dipingere: i segni e le sostanze", postfazione a J. Elkins, 1999, pp. 207-242.
- Polacci, F., 2018, "Scarificazione e controllo politico dei corpi: la 'giungla' di Calais documentata da S. George", in G. Marrone, T. Migliore, a cura, *Iconologie del tatuaggio. Scritture del corpo e oscillazioni identitarie*, Roma, Meltemi 2018, pp. 257-270.
- Ponzio, J., 2018, "La semiotica del martirio", in *Lexia*, n. 31-32, pp. 9-20.
- Pozzato, M. P., 2020, "Cucina e *material engagement*. Variazioni di una cultura materiale", in *Versus*, n. 128, pp. 95-116.
- Samori, N., 2021, "Talk con l'artista: intervista a Nicola Samori", intervista a cura di L. Corrain, Bologna, La Soffitta, testo inedito.
- Samori, N., 2023, "Nicola Samori, l'artista che ama sfregiare le opere", in *Artribune*, www.artribune.com/television/2023/01/video-nicola-samori-i-martedi-critici/, consultato 14 gennaio 2023.
- Vannoni, M., 2022, "La *s-maniera* di Nicola Samori. Riscritture e cancellazioni contemporanee", in *Wunderkammer*, n.1, pp. 28-37.