**CHIARA GATTI**

**Curatrice della mostra**

*La cancellatura come atto pittorico* ***\****

A proposito di nubi come luogo dello svelamento, c’è un’opera di Rembrandt che spiega tutto. Si tratta de *I tre alberi*, capolavoro assoluto dell’incisione, datato al 1643. Sullo sfondo della campagna olandese, fra *polder* e canali, mulini e pescatori, il genio di Leida ambienta un temporale che se ne va. E lo fa illuminando da un lato la scena, incupendola dal lato opposto con un taglio netto e sferzante della punta sulla lastra, a caricare di pioggia e di vento un angolo di cielo cancellato dall’acquazzone.

L’effetto atmosferico, il palpito del paesaggio scosso dal mutare degli eventi, la presenza scenica dei tre alberi, protagonisti solenni della composizione, e la maestria tecnica nel rendere gli sprazzi di sole all’orizzonte contro i rovesci del primo piano, sono artifici e risultati straordinari, ma tutti generati e dipendenti da un’unica invenzione: il gesto grafico potente quanto chirurgico che suggerisce lo scroscio in caduta a sinistra, laddove le linee parallele, affettate con la lama, sembrano ferire, violare il rame mentre, al contrario, costruiscono uno spazio, lo qualificano, spostano i pesi, determinano il soggetto, definiscono il contenuto. In breve, una apparente abrasione ha mille significati: è la pioggia, la quinta scenica, la struttura geometrica, l’elettricità nell’aria, il motore dinamico della rappresentazione e, insieme, l’imprevisto che rivela, l’interferenza che aggiunge, la sottolineatura che enfatizza. Il linguaggio coincide con il concetto e Rembrandt si affida infatti a quel solco volitivo, a una traccia impulsiva ma precisa, trasformando così un segno puramente grafico in un calcolatissimo elemento semantico.

Emilio Isgrò fa lo stesso con la sua cancellatura. Esiste una lunga storiografia critica che, negli anni, ha indagato significati e simboli del suo lessico e della sua tacca nera stesa come un sudario sulle parole della letteratura universale. Studi scientifici, artistici e filosofici hanno ragionato sul valore del “levare”, sulla poetica della sottrazione, sulle sue implicazioni sociali e politiche, sulla metafora del celare per restituire alla vista una nuova consapevolezza. Più raramente si è discusso, invece, dell’atto pittorico in quanto tale, del segno grafico determinante, del gesto della mano che, mentre cancella, disegna, dipinge, forma. La forza del messaggio di Isgrò, il suo imporsi caparbio agli occhi e il suo esigere una interpretazione scalpellata fra le pagine, hanno sottratto talvolta attenzione ai modi che hanno reso possibile la sua stessa efficacia. Come a dire che la pioggia di Rembrandt è solo un dato naturale, quando invece la pioggia è un alibi per sperimentare nuove soluzioni estetiche.

Il senso per la composizione che tutta si regge e s’aggrappa al triangolo nero graffiato sui cieli d’Olanda è lo stesso che domina per esempio i venti volumi delle *Conclusiones* di Pico della Mirandola, dove la cancellazione di Isgrò agisce sul testo ma lo sovrascrive con la pittura, creando un nuovo livello di immagine articolato in segni sovrapposti, stratificazioni fatte di nero, bianco e oro, motivi iconografici (il carro platonico, la Menorah, il ritratto di Ermete con la sfera armillare) intrecciati ai capoversi, oltre ai simboli (aristotelici, orfici, cabalistici...) mescolati alle formiche che Isgrò libera sulla carta in nuvole – per citare la Yourcenar – di desiderio. Le sue formiche si nutrono qui dei saperi di Pico, dalla magia naturale ai dogmi della religione cristiana.

Ma ciò che, al di là della capacità dialettica e argomentativa del “mirandolano”, armonizza gli innesti di Isgrò dentro i tomi della sapienza antica, è l’unità formale di un intervento pittorico istintivo, la proporzione delle parti, l’equilibrio perfetto fra i pieni e i vuoti, fra i colpi di spatola e le zone algide. Ecco perché, al di là del suo significato, la cancellatura progetta e costruisce come lo farebbe un vero gesto pittorico, un colpo di pennello, un raptus di colore, una virata della puntasecca sulla lastra dell’incisore. La cancellatura unisce e separa come un tratteggio, un ritmo sincopato, come i segmenti di Malevič liberi di intersecarsi nel vuoto. La cancellatura nasconde e rischiara quanto una luce abbagliante che accieca ma svela. E, ancora, Rembrandt ci torna in soccorso con *Le tre croci* del 1653, monumentale, struggente, teatrale rappresentazione del Golgota dove il fascio di splendore divino che piomba dall’alto a inondare la scena non è altro che una cancellatura dell’ombra, così fulgida da annullare, smaterializzare i corpi degli astanti e le pie donne, in un lampo diffuso. Maria non c’è fisicamente, nella sua forza plastica chiaroscurale, ma c’è nell’estensione di sé, perché l’abbraccio di Dio cala su di lei rendendo evanescente quanto pervasiva la sua presenza. Inutile dire che Rembrandt, per ottenere l’effetto-scomparsa, non mise mano affatto alla lastra: pochissimi e rapidi sono i segni distillati qua e là, limitati al profilo del corpo affranto della Vergine, mentre la materia è lasciata intonsa, priva di incisione, dunque bianca nella stampa finale.

Carpi (MO), 15 settembre 2023

**\* Estratto dal testo in catalogo Franco Cosimo Panini Editore**