

Seymour Rosofsky

Presentazione alla mostra – Galleria I Portici, Torino – 1972 e Galleria Indica, Sondrio - 1972

Nella cultura americana esiste la tradizione di un impiego della figura, anche soltanto come segnale o richiamo convenzionale, e di un uso della sintassi ai fini narrativi, al modo della ballata per esempio, che fa procedere in parallelo l'evidenza dei personaggi e lo sviluppo delle loro situazioni nel tempo e nello spazio; una tradizione così solidamente fondata da rappresentare un modello tipico dei suoi caratteri poetici.

La persistenza della figura oggettiva, al naturale, invece di essere considerata, come in altri paesi e culture, la spia di un comportamento reazionario o conservativo, ha rappresentato in America l'espressione più autentica della volontà di restare allacciati alle proprie radici, della coerenza morale, della connessione tra paese reale e paese fantastico. Tale persistenza ha dato, attraverso le sue varie apparizioni, un contributo notevole al rinnovamento della narrazione pittorica, annunciando, e da lontano, cioè anticipandole, molte esperienze che avrebbero echeggiato la sua sostanziale "adesione" alla realtà ogni volta che gli artisti, isolati o il gruppo di tendenza, avrebbero avvertito il richiamo dei tempi ad un impegno più diretto con la vita.

Se poi altrove la corrosione morfologica e lo spiazzamento letterale delle figure reali sono diventati, invece che un elemento di lievitazione fantastica, un elemento conduttore di violenza che dall'essere, anche politico, dell'artista si rovescia sulle cose provocando lacerazioni e guasti e acidi rumori, vuol dire che alla tenera effusione del raccontare per confidenze ed allusioni, propria del modello, si è costituito l'empito pamphletario degli artisti invece di essere semplici accorati testimoni delle cose che accadono sono quelli che le denunciano e le giudicano.

Esistono nella pittura americana, soprattutto nella parte educata nell'area di Chicago, molti esempi del raccontare per confidenze, come dentro un nocciolo pronto a scoppiare, un seme di ambiguità: un rimescolio di fondo, che è facile avvertire non senza turbamento, perché si può avere la sensazione di trovarsi di fronte ad allusioni che coprono un enigma, e si sviluppano per labirinti dai quali è difficile uscire.

Basta ricordare, qui, Irving Petlin e James Mc Garrell, più volte veduti sulla scena europea e conosciuti bene anche in Italia, per mostre a Torino Milano, Roma.

Seymour Rosofsky è uno di loro; forse un esempio un poco più raro, già che la sua attività, come la sua esistenza, è meno inquieta ed irrequieta di quella di Petlin, meno metodica e sistematica di quella di Mc Garrell.

Il linguaggio di Rosofsky è la metafora; forma che ha bisogno di illuminazioni, che scocca improvvisa, brillante o amara, che fa apparire improvvisati, voglio dire improvvisi ed imprevedibili gli elementi e le situazioni che in sé sottintende, che volentieri dimensiona il contenuto nello spazio di una rapida battuta, di un rebus, di un indovinello, di una moralità da favola e a volte lo accorcia, lo comprime addirittura, nell'apparente cachinno di una vignetta, di un "nonsense" grottesco e dolente.

Nelle figurazioni pittoriche di Rosofsky soffia sempre un leggero vento di follia, che le scompiglia, accumulando qua e là, a caso, come foglie secche, i particolari. E splende sempre una luce artificiale; luce dei rapporti segreti, dei piccoli eventi quotidiani chiacchierati in sordina all'orecchio, dei boccascena. A commento di una sua opera del 1969: *Carnet d'esquisses n. 1*, Rosofsky ha scritto: "Gli abbozzi della loro vita solitaria sono annotati sul carnet dell'artista. Essi gettano uno sguardo verso il loro passato e ricavano un poco di gioia dai ricordi. Altri elementi che provengono da altri carnet li circondano rammentandogli che cosa e chi sono. Sul tavolo dell'artista creatore essi sono tutti dei meravigliosi materiali disponibili". Il rapporto tipico di Rosofsky con i fenomeni della sua immaginazione, un rapporto che non è mai definitivo, tenuto sospeso, morbido, è messo in evidenza dalle qualità degli strumenti pittorici da lui usati; la matita, il pastello; segni ripetuti, sfumati ai margini, cangianti nel loro percorso secondo la qualità della pressione fisica e psichica. Nelle sue figure

isolate, accoppiate, e nell'immagine dell'immagine, è facile avvertire, anche per questo, un senso di attesa e l'essenza di un preciso rapporto preferenziale con un preciso modello di vita, quasi che mitizzazione e dissacrazione debbano procedere a braccetto. Allo slancio romantico di Rocky Mountain Serenade può infatti rispondere, da un'altra direzione, la candida minuzia analitica della situazione di "Vacationer swimming", e può scattare a sorpresa, proprio come nella strofa di una ballata, la divina e folle icone di "Bubblegum blower in cage", che realizza, mi pare, uno dei momenti più attesi della affettuosa ironia di Rosofsky, uno degli equilibri più avanzati tra realtà e visione, natura e magia.

Presentando Rosofsky chi a Parigi, alcuni anni fa, Max Clarac-Sérou avanzò i nomi di Ensor, di Munch, di certo Chagall, di De Chirico infine. Era un'intuizione felice dei caratteri più intimi della visione di Rosofsky, della sua sorprendente capacità di evocazione attraverso gli schemi della realtà.

Felice, soprattutto se si conviene che il grigio espressionista si spegne in un morbido brontolio, che la mascherata si chiude su se stessa, che l'enigma concerne piccoli eventi di ogni giorno, sperimenti a sazietà.

La natura di Rosofsky non travalica mai limiti di un affollato domestic landscape: le stanze, le stanze come gabbie, i cortili, canali senza uscita. Gli eventi non escono mai dei limiti del boccascena di un teatro di pupi; dai limiti di una pantomima che riflette puntualmente la nostra esistenza e la proietta attraverso il gioco mobilissimo di una lanterna magica.

Luigi Carluccio