

QUANDO LA NOSTALGIA DELLA MEMORIA RIFLETTE UNO STATO ESISTENZIALE

Un bambino di pelle nera, eseguito con tratto infantile, spalanca lo stupore dei suoi occhi verso di noi per interrogarci. E' la prima cosa che colpisce nel dipinto intitolato *Biografia* realizzato da Giorgio Maggiorelli nel 1997. A una più accurata indagine si individua anche l'impronta di due mani sulla tela: questo segno sembra provenire dal di dentro come se le dita avessero incontrato una superficie trasparente, magari il vetro che dovrebbe preservare l'opera, capace di bloccare uno slancio di fuga.

Il giovane artista milanese esprime un mondo contraddittorio, dove gli ingredienti narrativi e i loro accostamenti paiono evocati da una sorta di casualità piuttosto che da un articolato progetto compositivo. Invece questo apparente connubio di ordine e disordine descrive per immagini il riflesso di un inconscio che capta le differenti emozioni e le dispiega seguendo gli impulsi del momento. Pertanto la logica dei quadri di Maggiorelli è tutta interiorizzata, a tal punto da non corrispondere sempre alla logica dello sguardo. Tale precisazione ci pare utile in fase d'avvio della nostra disamina perché la sopraccitata filosofia comportamentale è alla base di tutti i lavori che seguono e giustificano certe apparenti divagazioni su ciò che si è tentati di chiamare stile e che invece riveste le sembianze dell'umore, del sentimento, della percezione. *Sogno giallo* del medesimo anno è da inserire in quest'ultima atmosfera di rarefazione descrittiva, dove il colore, nelle decise tonalità del giallo acceso, del verde cupo e del blu, sovrasta fin quasi alla cancellazione la lieve descrizione di una scena dal non troppo velato intendimento surreal-metafisico. Un altro piacere, di tipo ornamentale, investe invece la *Stanza rossa* dell'anno seguente: è come se un decoro dalle lontane reminiscenze matisiane volesse appropriarsi della regia interpretativa del dipinto per scandire meglio i passi di una descrizione che rifugge l'ovvietà. Nel lavoro appena citato l'arabesco del tavolo e delle sedie, che attraversa a semicerchio la scena intinta uniformemente nel rosso vermiglio, raccoglie lungo il tragitto motivi di naufragio visivo: una finestra spalancata nel nulla, l'essenzialità di una lampada, una porta chiusa a sghimbescio. A questo punto ci sembra opportuno soffermarci sul coevo *Mosaico* perché i tasselli che lo compongono forniscono intanto alcune costanti della poetica di Maggiorelli: la fragola, il vaso di fiori, le impronte delle mani, i frammenti ornamentali accompagnati da altre memorie personali che includono un'automobile vista con spirito infantile, un lavabo, una camera da letto. Queste ideali finestre vengono aperte e accostate con lo stesso senso logico o col disordine con cui si mischiano in maniera apparentemente inutile gli avvenimenti di tutti i giorni: l'assemblaggio, composto e incorniciato, è immerso in un cielo informale caratterizzato da reiterate colature. Nel grande quadro denominato *Effemeride* compaiono, accanto a ricorrenti citazioni, almeno due nuovi elementi che si ritroveranno nei dipinti a venire: il campo di calcio e la cartina geografica dell'Europa. Il sogno e il viaggio entrano a far parte di una ideale mappa della memoria, diventano le immagini e la calligrafia, il collante necessario per far coesistere sul medesimo foglio gli altri ingredienti. Il nostro autore impara a comportarsi come i graffitisti che denunciano sui muri cittadini criptiche esigenze comportamentali ed esistenziali. In tal modo egli costruisce un proprio mondo di relazioni da proiettare sulla carta e sulla tela come un incessante promemoria utile non solo alla catalogazione degli eventi ma anche alla loro trasformazione in impulsi narrativi, in annotazioni didascaliche e timbriche per le future immagini. Possono così affacciarsi alla ribalta *Lune* dal profumo di favola che accompagnano il volo delle figure dei calciatori esibiti dal gioco del subbuteo insieme a momenti di desiderio e di angoscia coltivati nell'infanzia: una balena in pieno mare, il letto in una stanza dal soffitto di stelle. Il sogno a occhi aperti di Maggiorelli sfuma talora, come abbiamo già visto, nella calligrafia per una esigenza di respiro, di decantazione emotiva, di smarrimento contemplativo: così approdiamo alla lievità di *Sogno rosso*, così possiamo sopportare meglio il rimbalzo ossessivo di *Sogno nero* che già nel titolo dichiara lo stato d'animo con cui è stato ripescato dal profondo delle emozioni occultate. Il precipizio oscuro spalancato sotto la stanza, a cui è ancorato l'immane letto, possiede le stigmate dell'incubo vissuto nella più tenera età e mai completamente rimosso. Invece uno squarcio di serenità proviene da *Palma gialla*, un imponente dipinto che rimanda al già citato *Mosaico*. Una scena edenica sorge infatti da un doppio, artificiale sipario scaturito da una cornice inserita nel quadro: il rimbalzo della finzione ci proviene da uno scorcio di derivazione teatrale, dall'accostamento accattivante e deciso di toni, di scansioni geometriche, di immediati elementi di captazione visiva. Lo sguardo cavalca così il sogno e la sua fuga nel desiderio. Il discorso, sostenuto da una rigorosa essenzialità,

prosegue con *Stanza gialla* e si sposa al gioco delle luci, delle linee, delle marginali citazioni del personale vissuto.

Ogni tanto Giorgio Maggiorelli sente la necessità di radunare i frammenti delle emozioni per rappresentarli secondo un processo caratterizzato da un'intensità di segno e di timbro variabile a seconda dell'impulso. Pertanto in *Dieci anni* del 2000 incontriamo i fogli sparsi di un ipotetico diario dove il delicato filo del racconto emerge da una striscia verticale in primo piano, si ripresenta nelle arcate incise nell'azzurro prima di perdersi in un cielo notturno popolato di autocitazioni. Altri fattori vengono invece rimarcati dal colore: il faro sulla scogliera, il vaso dei pesci rossi, la teoria ascensionale delle case, la ritmica scacchiera dei pavimenti, il lavandino, il tondo della luna, una persona che incombe sull'anitra che a sua volta intinge il becco sulle pagine spalancate e misteriose di un quaderno. Salvo poi farsi travolgere dagli impulsi che provengono dal tumulto interiore: è quanto viene espulso da *Attimi*, una tecnica mista di trasparente aggressività che affastella, elenca e rimarca i motivi di ricorrente violenza urbana legata a quel mondo del calcio frequentato, almeno emozionalmente, dal nostro autore, tanto da diventare una presenza costante in numerose opere. Ma, al di là di più o meno esplicite citazioni, colpisce la tragedia che trasuda da ogni momento del racconto.

Un atteggiamento più asettico, distillato a sconfinare nel concettuale, assorbe alcuni lavori dell'anno seguente: tanto *Eire* quanto *Inter 71* vivono di rare citazioni. Nel primo caso l'uniformità del verde è appena interrotta da uno scudetto bianco e dai trifogli, nel secondo caso è una divisa nerazzurra a interrompere un fondale notturno contro cui spicca il numero 71. Questo nuovo approccio permette a Maggiorelli un'indagine ancor più rarefatta delle cose e dei pensieri che le hanno generate perché è ancora l'interiorità a guidare la mano e a fornire sostanza alle emozioni. Sotto tale aspetto *When the music is over* apre il sipario su un dramma intimo da consumarsi o appena consumato: che cosa nascondono i piedi che spuntano in primo piano dalla vasca da bagno? Come vanno intese le scritte minacciose che compaiono in alto? Di contro il paesaggio esterno, appena percorso dalla lievità della descrizione, accoglie passivamente la storia senza chiedere di farne parte. Un discorso per certi versi parallelo sembra investire *Bianco n°1*, *Bianco n°2* e *Bianco n°3*: sono prove accomunate da un impasto lattiginoso appena inquinato dal sottile filo di un racconto che incide, avvolge, seduce e percorre la superficie come un sogno o come un incubo o, ancora, come un'insistita memoria di appunti da conservare e da svolgere al momento opportuno. In tal caso i rimandi sono molteplici, dai graffitisti a Klee, a Giacometti, a tutti coloro, insomma, che si sono dedicati non a descrivere bensì a sondare i sentimenti più gelosamente nascosti della gente. Simile approccio gestuale e compositivo prosegue con *Storia in bianco*, *Viaggio in Scozia* e *Viaggio in Irlanda* del 2002. Sul margine sinistro delle due ultime opere compare una sequenza verticale di omini del subbuteo quale memoria, più o meno remota, di eventi sportivi. È un riferimento che sottolinea numerosi lavori del nostro autore. Nel 2003 ritorna il colore ma viene ribadita l'importanza di ampie campiture monocromatiche in cui inserire determinate cifre narrative. Come era successo già nel 2001. Ma nell'attuale circostanza si assiste a un più nutrito e vario impianto descrittivo col concorso di suggerimenti e di suggestioni provenienti da esperienze di un recente passato. Infatti in *Amsterdam* il nostro sguardo viene attratto da una sequenza di tipiche case olandesi, da una enorme mezza fragola e da una scala issata contro l'immenso blu del cielo per raggiungere il tondo della luna. Lo stesso distacco descrittivo, che esalta i contorni delle cose da porre in risalto, distingue *La civiltà del lavoro* anche se nella circostanza abbondano le citazioni che occupano ogni angolo del quadro, motivate dalla simbologia sviluppata nel tema trattato. *Aprile*, *Maggio*, *Giugno* e *Luglio* costituiscono una serie di dipinti dal carattere riassuntivo: ovvero distillano le esperienze fin qui vissute da Maggiorelli con la determinazione di un diario talora impietoso. In particolare *Maggio* gode di questa "recherche" di un tempo che non si vuol smarrire anche se conduce con sé frammenti di violenza (il coltello), di inquietudine (i reiterati piedi che escono dalla vasca come in *When the music is over*), di nostalgia. In *Giugno* c'è un ritorno alle mappe d'impronta graffitista con la proposizione di un tracciato della metropolitana di Francoforte con l'aggancio del ricordo di una mostra dal profondo riflesso sentimentale. L'equilibrata disposizione spaziale di tale "scrittura" ricorda i modi di Basquiat e si ripresenta in *Berlino 92* e in *Londra 98* del 2004, quale itinerario a timbro e a sigillo della sottostante traccia mentale e figurale che insegue un'ossessione, un desiderio di catarsi o di espiatione attraverso la proposizione di un'immagine ora sfumata ora ricondotta in primo piano dagli squilli di colore o dalla determinazione del segno.

Il 2005 è caratterizzato da un grande dipinto che riprende, sintetizza e conferma alcuni momenti del percorso artistico ed esistenziale del nostro autore. In *Percezioni di memorie (titolo dell'opera)* si assiste invece a un'analisi e a una catalogazione di suggestioni visive e di emozioni, recuperate anche dall'inconscio, legate tra loro da un personalissimo immaginario narrativo: una sequenza di case olandesi (un "leit motiv" che di quando in quando si ripropone) si sposa qui a una pianta dell'Impero Romano che si trova impressa nel marmo vicino al Colosseo e all'incisione nel rosa di una figura ospitata nella Villa dei Misteri di Pompei. A seguire o al confine s' incontrano ancora un campo da hockey, l'elencazione verticale del percorso di un tram milanese e altre tracce che fanno parte del suo vissuto e del vissuto di ciascuno e che qui vengono esibite quale contorno compositivo dell'imponente ala appartenente all' "Angelo della Vittoria" di Berlino.

Giorgio Maggiorelli sonda dunque la contrastante sensibilità del nostro tempo comportandosi alla stregua di uno specchio a volte impietoso, talora nostalgico ma anche prodigo di intime consolazioni contemplative. Ieri come oggi, forse come domani.

Luciano Caprile