

Dove finisce l'azzurro di Antonello Tolve

«L'unico enigma è il tempo, quell'infinita trama di ieri, oggi e domani, del sempre e del mai».
José Saramago

L'idea che guida le riflessioni di Giuseppe Ciraci, il suo *bildhafte Denken* più esattamente, sembra nascere da una sorta di scavo archeologico (l'archeologia è «la sola via di accesso al presente» a detta di Agamben)¹ che esplora nel rumore collaterale, nel brusio della natura, tra gli aspetti secondari o marginali di parole e cose apparentemente sospese, frantumate, abbandonate come *l'aratro in mezzo alla maggese*. Delineate con la sicurezza e la destrezza di una *mano che pensa*, le sue figure, almeno quelle proposte orientativamente fino alla personale *All in the face* organizzata nel 2010 alla Dream Factory di Milano dove il colore croccante è tutto teso a far esplodere il corpo (considerato sempre come *pars pro toto*), a penetrarlo a colpi di pennello e a ricercarlo in tutta la sua nuda presenza, sono momenti d'indagine, di relazione con l'altro: con dinamiche che esplorano a pieno titolo quell'*être singulier pluriel* di cui parla Nancy quando evidenzia che *les uns avec les autres*, che essere è un inevitabile plurale, un luogo dove l'*ego sum* è anche un *ego cum*, «un'ipseità»².

A questo primo momento che si concentra analiticamente sugli strumenti della pittura senza mai abbandonare la fiducia nella rappresentazione del soggetto e che si definisce tra l'altro nell'erotismo (nell'eroismo) del *non finito*, segue intorno alla fine del 2012 un interesse per l'arte e per la sua storia che portano via via l'artista a elaborare discorsi in cui l'arcaico e l'attuale si mescolano, si fondono in un elegante gioco uroboreo la cui roteazione interna mira a sorprendere e a sospendere il tempo. Quel battito, quell'urto, quell'incontro, quell'accesso all'altro che Ciraci cercava nei suoi primi lavori mediante il ritratto di amici, di conoscenti, di parenti, di confidenti e che erano inevitabilmente legati a *un viso contro viso*, a un'idea di *essere sempre in uno sguardo relazionale* (in un *en regard*) con il pittore, fanno da viatico infatti a un nuovo capitolo creativo che vede l'artista impegnato nell'associare su uno stesso piano metodologico materiali storico artistici e lessico familiare. Il puntuale progetto sui circa seicento disegni del *Codice di Windsor* dove Leonardo ha esplorato il moto delle acque, ha studiato le piante e gli animali, l'anatomia umana o il paesaggio nella sua brillante e pulsante integrità atmosferica – e dove tra l'altro sono conservati i modelli preparatori per *Leda col cigno*, per la *Vergine delle Rocce* o per quelle mani di Ginevra Benci che non ritroviamo nella tela conservata alla National Gallery of Art di Washington – è esempio lampante di questo *Verschiebung der Absicht* che porta l'artista a creare un corpo a corpo con le voci della storia dell'arte per dar luogo a nuova e inaspettata aderenza con le presenze del passato, ricondotte alle temperature attuali mediante energiche sovrapposizioni, potenti e sempre modulati disturbi costruttivi con la propria sfera personale, passionale, pulsionale.

Giuseppe Ciraci, che a Leonardo è legato da sempre, quasi a indicarlo come un compagno di strada silenzioso con cui elaborare dialoghi mancati o furtive *fantasie di avvicinamento*, a partire dal 2018 affila lo sguardo ad ampio raggio sul tempo, *grand sculpteur* nel tessuto narrativo di Marguerite Yourcenar («*la grande lezione delle cose che passano*»)³, per avviare un ciclo pittorico legato alla memoria, intesa come flusso di una riflessione continua che dall'intelligenza delle cose, tramite il filtro dello stile, approda a una classica misura di meditazione.

Lavorando con materiale riprodotto tecnicamente – le vecchie edizioni dei *grandi maestri della pittura italiana* di Paolo Lecaldano (Rizzoli, 1957-1965), quelle dei *maestri del colore* (la preziosa collana di cento volumi diretta da Dino Fabbri (Rizzoli, 1963-1965), *La natura e il paesaggio nella pittura italiana* di Pierluigi de Vecchi e Graziano Alfredo Vergani (Silvana, 2002) o anche vecchie pagelle scolastiche (una è del 1955) e logori diplomi degli anni Cinquanta – Ciraci sviluppa un discorso sulla materia in quanto memoria, luogo assorbente che si modifica e trasforma per

1 G. Agamben, *Creazione e anarchia. L'opera nell'età della religione capitalista*, Neri Pozza, Vicenza 2017, p. 9.

2 J.-L. Nancy, *Être singulier pluriel*, Éditions Galilée, Paris 1996, pp. 48-49.

3 M. Yourcenar, *Le Temps, ce grand sculpteur*, Gallimard, Paris 1984, p. 12.

diventare spazio vissuto su cui esercitare delle ulteriorità, delle pressioni legate al tempo lungo della pittura, concepita come attualità e presente, come dimensione storica nella quale si inscrive l'esperienza dell'artista – *res fabricae facta* che appartiene, come privilegio, all'uomo⁴.

Alla base di questi nuovi lavori *il tempo* (il colore) *della natura anticipa il tempo* (il colore) *della pittura* seguendo una precisa teoria divisa in tre fasi. In un primo momento Ciraci espone alle intemperie i libri amati e studiati per farli trasformare sotto l'effetto della pioggia o della luce che svisciva le immagini lasciando percepire un alone azzurrognolo (colore che maggiormente resiste alla luce e alle intemperie), il ciano più precisamente – e non dimentichiamo che *Quel che resta è il ciano* è stata una sua esposizione del 2017 organizzata nella Torre Aragonese di Torre Guaceto. Successivamente queste carte maltrattate e rielaborate e sbiadite dalle perturbazioni della natura sono applicate su tela seguendo le linee del collage largo, *innesto totale tra parola, immagine e scrittura* (Pignotti), per diventare parte integrante di fondali figurativi, quasi a creare dei nodi d'aria tra diversi momenti della storia dell'arte. A queste prime due operazioni segue, infine, l'interferenza con il presente, con la pittura e il disegno, con le immagini che Ciraci articola sul supporto – mani, piedi, corpi familiari – per creare interferenze costruttive tra passato e presente, per raggiungere un potente accavallamento narrativo (tra la storia dell'arte, la storia personale dell'artista, la storia della natura) fatto di leggerezze, di ombre e sembianze, di cose e parole, di collaborazioni metaforiche tra l'artista e gli agenti atmosferici.

Quelle immagini azzurre incollate su tela o quelle ritagliate e incastrate in spericolate ibridazioni (davvero straordinarie *La Deposizione e Morte di Atteone* del 2017 o anche *Orazione* del 2018), quelle rarefazioni e sospensioni che troviamo in *Raffaellésco* (2020), in *Tra le mani custodiva le stelle* (2021), in *Frammenti di cielo* (2022) e in *Cadono le stelle* (2022), quelle abrasioni e leggerissime s-velature che avvertiamo in tele e carte quali *Un'altra primavera* (2020) o *L'ombra dell'Angelo* (2021), non solo ci indicano brillanti vie di fuga su diafane (eburnee) sovrimpressioni iconiche, ma anche quale e quanta considerazione Giuseppe Ciraci abbia per la parola (la parola perduta?) che riemerge anche sotto forma di didascalia, intesa, quest'ultima, come indice poetico che indica qualcosa di ineffabile, come viatico che apre all'aperto dell'opera: di un procedere – questo fa Ciraci, *procede con sguardo laterale* – che disattiva lo schema (lo schermo) passato-presente, che restringe lo sguardo su perimetri sovrastorici (a tratti metafisici e romantici), che spinge l'occhio sulla possibilità della prossimità, sull'enigma del racconto infinito *dove popoli dai volti diversi danzano girotondi notturni, dove maghi e indovine ammaliano l'erba nei campi, e le arpie con i diavoli scherzano nuovamente negli ammassi di neve per strada*.

4 Cfr. N. Tarabukin, *Opyt teorii živopisi*, Proletku'1 Panrusso, Moskva 1923.