

FRANCESCO MOSCHINI

La vita e le forme

È sorprendente come l'itinerario artistico di Sergio Tramonti si sia andato precisando, sul piano delle sue scelte culturali, non solo dagli anni '70 ad oggi, che poi sono gli anni più propriamente legati alla sua professione di uomo di teatro, ma addirittura dai più lontani anni '60. Proprio da quando, ancora adolescente, vedeva il padre lavorare la materia e con lui ingaggiava una sorta di competizione manuale nel trattamento dei materiali sino ad arrivare ad alcune tenerissime elaborazioni a quattro mani, in cui si riversava la sapiente maestria paterna e l'incontrollata furia sperimentatrice del figlio. Da allora questa sorta di messa a punto del proprio lavoro ha sempre avuto come fondamento alcune ossessioni se non delle vere e proprie fissazioni, tra le quali, quella della continuità, ci sembra essere il vero filo conduttore della sua ricerca. Ed è allora questa circolarità, che quasi nella forma dell'eterno ritorno, nella spirale vichiana, si fa presente anche nel suo attuale rapporto creativo con il figlio. Il momento della competizione e dell'incontro, mentre conserva i modi e le forme di quella trasmissione del sapere e della voglia di conoscere ereditati dal padre, informa anche la sua attività di teatrante, quasi in una ulteriore e nuova circolarità che continuamente va dal privato, anche nella dimensione più profonda di affetti e memorie, al pubblico, sollecitato in continuo anch'esso, alla comunicazione, alla voglia di nuove esperienze. Questa tensione emotiva, questa voglia di comunicare sentimenti ed esperienze che è sia del suo privato che del suo lavoro in rapporto con il pubblico, prende la forma di una matericità sempre chiamata in causa nei suoi aspetti anche più orgiastici. Tutto ciò attraverso l'irrompere di una tumultuosità di materiali trovati, aggregati e manipolati alla ricerca però di un diverso ordine cui farli sottostare e di una nuova bellezza, trovata anziché nella figura pacificante di un ordine imposto, nella manifestazione dell'evento nei suoi molteplici caratteri. Certo per S. Tramonti il legame tra forma e materia non è di tipo classico: piuttosto emerge dal suo lavoro la volontà di «esporre» il mondo, e, quasi facendo riferimento alla wunderkammer, tende a ricercare e a riscoprire un ordine che non è nelle cose e nei rapporti fra le cose quanto piuttosto in una loro quasi esoterica ragione. L'irrazionale tassonomia di vicinanze che sono indipendentemente dal nostro desiderio e dalla nostra volontà, trova il proprio equilibrio in un anelito trascendente, nel quale forma e contenuto coincidono proprio nel loro non farsi violenza. Proprio questo atteggiamento credo tenda a sottolineare la sua continua presa di distanza da qualsiasi caduta nel puro avanguardismo, se non dalla eredità delle avanguardie storiche tradizionali, e, contemporaneamente, anche da qualsiasi aspirazione alla tradizione del classico. Quando si è trattato di rispondere in termini di aderenza al

testo come nella *Cimice* di Majakovskij, con l'invenzione di una vera e propria macchina scenica, o, come nel caso del *Cimbelino* di Shakespeare, di reinventare luoghi privi di ogni naturalismo, che fossero solo proiezione ideale di quelle figure e di quelle vicende così intrigate nelle loro storie di inganni e di equivoci, gli elementi scenici di Sergio Tramonti hanno perso completamente la loro fisionomia tipologica tesa a creare un vero e proprio marchingegno teatrale, per farsi piuttosto oggetti emblematici, inquietanti, proiezioni d'ombra, se non addirittura enigmatiche presenze che potessero trovare corrispondenza nell'immaginazione del pubblico, nelle sue fobie e nei misteri della loro vita quotidiana. Poiché anche di questo si trattava, di togliere all'elemento scenico quell'aura di lontananza, di separazione, di cosa infine diversa, quasi a sottolineare quella ricercata unità tra scena e spettatore che certo le avanguardie non avevano saputo operare in quel loro esasperato ed elitario «formalismo». Si pone così il problema del rapporto sempre presente in S. Tramonti tra avanguardia e sperimentalismo, di cui privilegerà però sempre il secondo, nella convinzione che, se il primo termine può segnare distanze proprio per la sua vocazione all'astrazione, il secondo, nel suo sapersi mescolare alla prosaicità del quotidiano, di cui tenta una continua trasfigurazione, permette di calarsi in una realtà vissuta pur nella sua emblematicità. Di tutto ciò però S. Tramonti sottolinea i momenti più universali, proprio perché collettivi, connotandoli sempre con i loro dati più consueti, più trasmissibili ed in fondo più unificanti. Sperimentare allora per S. Tramonti vuol dire registrare dall'esistenza ciò che può essere assunto non come celebrazione particolare di un rito ripetuto e svuotato di significati, ma ciò con cui ci troviamo sempre a fare i conti: l'amore, il dolore, la passione, infine, l'esistenza intera con le sue vischiosità, con le sue crude realtà e con la bellezza dei suoi sorprendenti imprevisti. Ma che altro non è questo se non il tentativo di legare arte e vita, secondo la tradizione borghese ottocentesca? È infatti proprio a partire da questo legame con la tradizione che S. Tramonti prende le mosse per una nuova costruzione di questo rapporto. Non è più la vita infatti a tentare di formalizzarsi artisticamente ma piuttosto l'arte che riscopre, nelle più minute pieghe dell'esistenza i propri valori estetici, la bellezza che vi si manifesta, senza ricorrere ad operazioni di tipo duchampiano. Non si tratta infatti per S. Tramonti di dare alle cose uno statuto artistico ma di operare un vero e proprio movimento verso di loro, di un porsi all'ascolto nel quale paradossalmente proprio l'essere contingente e quotidiano rivela quella bellezza che è fonte di ispirazione per l'arte. Se ciò è possibile può avvenire solo nel momento in cui si sia capaci di sospendere il giudizio critico e si vada, con ritrovato animo di fanciullo, alla scoperta del mondo. Allora esso manifesta la sua infinita bellezza. Si delinea in tal modo l'aspirazione di S.

Tramonti al naturalismo, raggelato nell'incanto, piuttosto che rappresentato criticamente nello scontro. Va interpretata allora non come rappacificante naturalità il dispiegarsi abbandono del «Paesaggio di paglia», intriso di materia ma bloccato, pur nel suo essere corroso e tormentato, appena intaccato dalle rade presenze arboree dell'orizzonte, dove i segni-struttura tendono a chiudere, proprio nella loro giacitura, qualsiasi tensione alla fuoriuscita dal quadro. È come se si fosse in presenza di un grande sconvolgimento rappreso però e forzato a placarsi nell'opera stessa, sino a trovare una dispiegata solarità che quelle tensioni interne non fanno che rendere ancora più abbacinante anziché darsi come scontro di forze. Allo stesso modo il «Paesaggio toscano», nella sua studiata «composizione» tende a raggelarsi, sino a rendere evanescente e incerta l'ora dello sguardo su quel paesaggio, quasi che quelle distese ampie, nel loro darsi come sofferte vibrazioni telluriche, dovessero placarsi di fronte all'immobilità di quell'orizzonte schiacciante nella sua elementarietà. E anche se un vento barocco sembra sommuovere l'intero apparato scenico di un'opera come «L'aria», in realtà, quel drappo con la sua gravità, quei colpi di colore che sembrano squadernare il campo visivo, ritrovano la loro compostezza in quell'affondare interminabile dello sguardo all'interno dell'opera. Non è certo una messinscena perché si tratterebbe allora di un vero e proprio banchetto della nausea: è

piuttosto la rivelazione di quell'animismo riposto nelle cose, fatto riaffiorare quasi a sottolineare quel senso panico che trapassa dal vitalismo di S. Tramonti alle cose cui egli guarda con affetto. Da queste, come un fiume in piena paiono riversarsi allora sullo spettatore quelle energie appena tratteneute, addirittura come una marea montante che si rovescia, su chi si lascia appena sorprendere e abbagliare da quella vitalità. Ma è lo stesso sistema paratattico, quell'ordito naturale delle opere più propriamente pittoriche a travasarsi poi nei lavori teatrali. È la stessa sovrapposizione degli elementi ad alludere ad una impossibile profondità, perché, in realtà, i personaggi, come accade nelle scene per «La Traviata», sono costretti a stagliarsi in una sorta di bassorilievo donatelliano che costringe l'edulcorato sentimentalismo di Violetta a ritagliarsi un suo improbabile spessore tra la secchezza di quelle quinte, tra quell'ortogonalità raggelante dei piani, che riconduce la ridondanza di quell'opera a più secche, marcate e definite letture del tragico, ravvisabile sotto gli orpelli del melodramma. Quando S. Tramonti tenta la fuoriuscita dalla stringatezza dell'andamento orizzontale non può allora che proporre una oggettualità, una fisicità delle presenze sceniche, ridotta all'asciuttezza scarnificata della larva stessa dell'oggetto. Si veda come la poltrona del capitano nel Woyzeck anziché indulgere sulla matericità repellente della vetroresina riesce a trasfigurarsi in una figura emblematica. Questa presenza ossessiva rimanda



L'ARIA olio su tela (1983)

immediatamente alle maschere dei personaggi della tragedia stabilendo con loro una sorta di continuità, pur allontanandosi dell'espressionismo di quelle per conquistarsi, con la sua scheletricità, un ruolo da protagonista terrificante nella sua assenza di significati, nel suo non potersi nemmeno più connotare di segni e di riferimenti, ma solo della sua ingombrante e muta presenza. È chiaro allora che se la deformazione di eredità espressionista è stata una costante della ricerca di S. Tramonti, si pensi ai lontani ritratti della madre, in epoca più matura egli è riuscito a declinarla sul piano della pura allusione, senza più il gusto della deformazione. Solo così si possono comprendere l'immobilismo ieratico delle maschere de «*L'uomo, la bestia e la virtù*», volutamente sottratte ad ogni sorta di caduta interpretativa per essere ricondotte nel loro raggelante e inquietante immobilismo. Si tratta cioè per S. Tramonti di dare allo svolgimento scenico una dimensione atemporale, una sospensione del tempo che al massimo può essere riletto solo nell'effetto catastrofico del suo passare inesorabile. Si può registrare allora soltanto l'invecchiamento, se non il raggrinzimento, di quelle presenze umane o di quei rari oggetti tra i quali esse si muovono. Eppure la devastazione del tempo sull'uomo e sulle cose non riesce a risolvere quella continua dicotomia tra classicità e quotidianità in cui S. Tramonti sembra continuamente muoversi. Se la classicità viene evocata per le cose più nobili, per i grandi sentimenti, per le grandi

passioni, riesce però ad essere continuamente ricondotta ad una dimensione usuale in cui il gusto per le storie di ordinaria banalità riesce sempre ad avere il sopravvento. Ed è ancora sulla contrapposizione tra gioco caricaturale, e bonaria ironia che sembra impostarsi tutto il lavoro di S. Tramonti, sottolineat anche, in questo suo amore per la conflittualità degli elementi, dallo stesso suo modo di lavorare, sempre oscillante tra esasperazione dimensionale e gusto per la riduzione al minimo. Solo così si spiega quella sua paziente vocazione alla ricostruzione quasi da erbario di figure, di luoghi e cose, come se si trattasse di compilare dei libri botanici, in cui tutto è rigorosamente annotato. A ciò si contrappone il continuo trapassare all'eccesso del lavoro «in grande» in cui la dimensione stessa diventa elemento caricaturale. Si giunge così ad un gioco divertito in questo suo continuo prendere e stravolgere, schiacciare e far riaffiorare, dar vita per poi negarla a quelle sue figure spettrali che come «*L'odore dei fulmini*» sembrano prepotentemente voler uscire dall'opera con il loro potere malefico per poi essere invece di nuovo scaraventate e schiacciate su un fondo troppo compresso per poterle accogliere. Non vi si potranno allora che ritagliare e sovrapporre soltanto in quel continuo gioco della stratificazione che va dalla memoria alla vita che S. Tramonti ha sempre posto a fondamento del suo lavoro, della sua ricerca, della sua «eccitata» esistenza come uomo e come artista.



MIA MADRE seppia su carta (1960)