

La questione dei linguaggi artistici ispirati a tecniche e campi d'interesse non legati all'attualità è unita a specifiche idee di progresso e di tempo che trovano la loro origine culturale nella storia moderna. Solo a partire dalla filosofia illuministica della storia, che vede il presente come un momento più evoluto rispetto al passato, si è cominciato a credere che ciò che è più recente sia sempre anche migliore. Nella sfera della produzione artistica queste idee hanno assunto i caratteri di una fissazione inconscia, di un'ansia di originalità a tutti i costi. Il bisogno di adeguarsi all'attualità è diventato in molti casi una convenzione che nasconde la richiesta inconsapevole di riconoscimento da parte del sistema dell'arte. L'artista che si mostra indifferente a questa tentazione si ritrova su un terreno incerto, combattuto intorno al significato di autonomia, vista da una parte come la capacità di criticare il presente e anticipare il futuro, dall'altra come distacco dalle controversie contemporanee, senza protesta alcuna, solo per l'attenzione a una forma diversa del tempo e dell'arte.

Antonio Nunziante rientra tra questi ultimi. Ha uno spirito ancora romantico, vorrebbe tenere studio in uno di quei fari circondati dal mare che ricorrono nei suoi quadri. Sceglie la pittura e studia le tecniche antiche, cita i Maestri del passato e li fa incontrare nei suoi mosaici di immagini. Davanti alla pittura lo sguardo è sempre attuale, non ha bisogno di alcuna giustificazione, può lasciarsi innocentemente sedurre anche dalle forme più arcaiche. Forse perché quanto è già trascorso, essendo indelebile, diventa perciò universale, mentre chi intende creare qualcosa di significativo sente ancora di dover affermare la propria opera e la propria identità singolari. La pittura di Nunziante unisce il fare al guardare. L'azione della pittura, la scelta degli stili e dei temi, le tecniche, si producono con la stessa innocenza dello sguardo sulla storia. Quando Nunziante dipinge l'Isola dei morti di Böcklin osserva il modello, ormai fuori dal tempo, e ne genera al contempo l'apparire sulla propria tela. Quando incunea in profondità le prospettive dei porticati rievoca le stesse impressioni delle piazze metafisiche di De Chirico, dei suoi manichini un po' smarriti nello spazio reale, ma padroni di un mondo visionario. Si tratta di una diversa attitudine verso la storia, che da cronaca di fatti sequenziali, agli occhi del pittore diventa una costellazione di figure ideali, di archetipi incastonati sullo sfondo azzurro di un mito. Di qui filtra nella pittura di Nunziante anche quella sorta di congelamento del tempo che cristallizza ogni movimento.

La totalità delle epoche artistiche, osservate senza pregiudizio e senza privilegi di ordine temporale, corrisponde anche al quadro dei vissuti esistenziali conosciuti dall'uomo. Se per Heidegger ogni opera d'arte comunica la verità di un proprio mondo storico, come si può credere che una verità, anche se passata, diventi trascurabile? Che debba essere bandita per il privilegio del "contemporaneo"? Nunziante sceglie di continuare un'esperienza estetica situata nei passaggi tra la veglia e il sonno, in cui le acque dell'immaginazione dilagano sulle geometrie della coscienza vigile. Nel mondo di verità aperto in questi passaggi, interno ed esterno si scambiano continuamente. L'invenzione creativa, il cui principio è nascosto in qualche parte recondita dell'uomo, si mostra in immagini alla vista. Proiettati sulla scena del visibile, i simboli di un'altra realtà penetrano all'interno dello spazio cosciente.

Questo genere di meditazioni, insieme ai riferimenti iconografici, sono un evidente richiamo ai vuoti metafisici di De Chirico, ai paesaggi fluidi di Dalì, alle figure paradossali di Magritte. Le contraddizioni ottiche insolubili nel rapporto tra interno della rappresentazione ed esterno

rappresentato si trovano nell'opera magrittiana in dipinti come *La condizione umana*. Tra i cumuli di oggetti assiepati nelle stanze dechirichiane sono frequenti i quadri di paesaggio che ingannano sulla natura dell'immagine, non si sa bene se racchiusa da una cornice oppure dal contorno di una finestra. D'altra parte, già la prospettiva rinascimentale era fondata inconsapevolmente sull'ambiguità intrinseca al gioco della rappresentazione. Leon Battista Alberti aveva equiparato la superficie della tela a una finestra trasparente, mentre Leonardo sfrutta l'illusionismo prospettico per fondere lo spazio dove Cristo consuma la sua ultima cena in quello reale della sala del refettorio di Santa Maria delle Grazie. La finzione sconfinava nel fantastico quando Nunziante cita il Giulio Romano della Caduta dei Giganti a Palazzo del Te di Mantova. Se il pittore manierista aveva trasformato un'intera sala del Palazzo, dalle pareti alla volta, nel cielo della narrazione mitica, Nunziante dipinge paesaggi naturali estremamente realistici sugli intonaci di una stanza, smaterializzando le pareti nella loro atmosfera, fusa in un'unica luce con quella esterna proveniente dalle finestre. Anche qui la confusione tra dentro e fuori si realizza nella coincidenza degli opposti. Pensando al ruolo dell'immagine nella cultura contemporanea, ai modelli costruiti tecnologicamente e alla realtà aumentata, o decisamente sostituita dall'illusionismo virtuale, si comprende come questo genere di problemi riguardi la conoscenza in generale, e non solo un tratto parziale della storia del pensiero.

Nei quadri di Nunziante il tempo ritorna attraverso i propri simboli e si immobilizza. Nei rapporti spaziali tra le cose si crea ogni volta una coincidenza talmente perfetta da suscitare la meraviglia dell'irreale. Le sfere che precipitano in una stanza sono allineate nell'attimo di una curva armoniosa, coerentemente equilibrata con gli altri oggetti sparsi nella composizione. Se il vento muove un drappo, un getto momentaneo di luce sembra incarnare la corrente d'aria che solleva i tessuti. L'ala progettata da Leonardo e decorata sulla parete di un salotto è subito illuminata da un bagliore che cade sulla scia del suo immaginario volo.

Il tempo interno alla pittura diventa architetto della magia spaziale. Gli oggetti più disparati si accordano sullo sfondo di una unità incantata, percepita dietro un velo di apparente irrazionalità combinatoria, e perciò strana, perché quella fusione d'insieme è diversa dall'ordine logico del pensiero. Ma non è tanto la connessione inconscia del sogno a riemergere, quella bellezza rivelata al poeta Lautréamont nell'indecifrabile "incontro di un ombrello e di una macchina da cucire sopra un tavolo operatorio". Nel fatto che l'isola di Ischia sostituisca, a volte, l'isola dei morti di Böcklin; che molti oggetti disseminati nei quadri arredino la casa del pittore; che le infilate di stanze e colonne ricordino, oltre che le geometrie vertiginose di De Chirico, anche i lunghi corridoi di ville e musei visitati da Nunziante; che una palla tutta colorata si trovi tra i decori nello stile di Pompei, dove il piccolo Antonio, cresciuto a Napoli, poteva andare a giocare; tutto chiarisce che quelle figure cariche di storia lo sono anche di memoria personale. Non l'incongrua bellezza surreale salda insieme le cose, ma una lucida visione proiettata su un racconto, su un viaggio che non rispetta le leggi del tempo e dello spazio, ma quelle ondovaghe del ricordo e della libera associazione di idee appartenenti a ogni epoca del pensiero.

Il rammemorare di Nunziante è limpido, chiaro, sognato a occhi aperti. L'abbandono alla fantasticheria è cosciente, una vista acuta e intellettuale scruta puntigliosamente gli oggetti. La luce antica è fiamminga, nordica, rivela all'occhio ogni dettaglio, descrive minuziosamente. Anche

questa scelta di stile, dettata dalla predilezione di Nunziante per il Rinascimento settentrionale, condensa passato e presente in un solo atto della pittura. In qualche momento la distanza intellettuale aumenta grazie a una velatura di ironia. I colori si fanno più sgargianti e decorano anche la statua classica, che del resto era tradizionalmente dipinta, a differenza di quanto credette il Neoclassicismo. I modi di Nunziante, però, sfiorano quasi l'effetto giullaresco, anche se i motivi ornamentali derivano con serietà archeologica sia dalla pittura pompeiana che da quella tribale dei nativi americani, mescolando ancora una volta tempi e latitudini. Il nuovo manichino ha una forma aliena straordinariamente aggraziata, ma si tratta di un oggetto commercializzato da una famosa azienda di prodotti a basso costo, che Nunziante dipinge nei modi delle maschere Kachina degli indiani Hopi. Perfino Hermes-Mercurio, messaggero mandato dagli Dei per suggerirci il senso nascosto nella magia pittorica, non è che una testa di plastica trasparente, con l'attributo delle ali fissato a un elmetto dorato che assomiglia a un giocattolo.

Il nesso tra le cose è inconsueto, bizzarro, ma sorprende con un'istante di inspiegabile coerenza. Tutto torna infine serio. Le scatole della mente, tra conchiglie, sfere e corpi sospesi, serbano il lato più visibile della memoria a Leonardo e Rembrandt. Gli stili del passato, liberati dalle allucinazioni combinatorie, tornano autonomi sulle tele dove la pittura di Nunziante si immedesima nel paesaggio romantico, nel ritratto rinascimentale e manierista, nella natura morta fiamminga. Tra queste soste, lo sguardo dipinge il passato, e una concordanza muta tra le cose fa eco alla totalità del tempo.