

**La via e lo specchio**  
***La ricerca di Angelo Noce***

*Fecondo artista cremasco, Angelo Noce conduce da anni una ricerca significativa nel panorama dell'arte contemporanea. Dagli anni Sessanta ad oggi, con portamento rigoroso e grande sensibilità, Noce investiga il territorio del segno e del colore in una molteplicità di declinazioni con il linguaggio colto della pittura, della scultura e dell'installazione. Alla base del suo lavoro, che è anche indagine interiore sul proprio essere e sulle domande sostanziali dell'uomo, l'artista ritrova l'universo emozionale della propria infanzia, in un rapporto straordinario con gli elementi che incontra nel mondo della natura. Attraverso l'attenzione acuta e minuziosa, i suoi orizzonti esplorano in modo singolare e inedito il territorio della materia, coinvolgendo in una riflessione profonda il visitatore di luoghi ricchi di storia, nei quali elabora le sue esposizioni.*

## **Cenni biografici**

Angelo Noce nato il 25 aprile 1943 a Crema (CR) è pittore e scultore. Dal 1965 al 1970 frequenta sotto la guida del Prof. Enea Ferrari la Scuola d'Arte della Rocca Sforzesca di Soncino (CR).

Negli anni '70 soggiorna a Parigi, Londra ed Amsterdam, partecipando attivamente negli ambienti artistici dell'epoca. Affascinato dal Sud Italia, si trasferisce dapprima a Napoli (1972-75) e quindi a Salerno (1975-81). Attualmente vive e lavora a Crema.

***(...) remota memoria del mio esserci stato, in questo risalire indefinito, e pur alloggiato nella storia dell'arte<sup>1</sup>.***

Conobbi Angelo Noce nei primi anni Ottanta. L'occasione mi fu offerta da un'intervista che l'artista concesse nel suo studio luminosissimo, affacciato sul mare del golfo di Salerno. Aveva da poco inaugurato una bella mostra nel vivo di una stagione culturale effervescente e ricca di eventi che la città stava promuovendo. Fu un incontro decisivo per entrambi: quel giorno si stabilì una confidenza profonda e un'intesa intellettuale che si sarebbero poi consolidate e che da allora accompagnano e alimentano ininterrottamente le rispettive esistenze. È da quegli anni che iniziai a scrivere brevi note introduttive sulla sua opera in occasione di esposizioni personali e collettive, in altri casi furono presentazioni e analisi più estese; è questa la ragione che qui mi vincola ad un frequente riferimento alle considerazioni che nel corso del tempo ho espresso in diversi contesti, pur consapevole che il lavoro straordinariamente ricco di Noce meriti ulteriori studi estetici e contributi critici. Sono convinto che l'arte non sia una successione di etichette ma il complesso delle singole individualità artistiche in relazione dinamica con il tempo del loro operare; come afferma Enrico Crispolti, "la storia non si fa certo per movimenti, correnti, tendenze, giacché sono le personalità che contano, la caratterizzazione delle loro singole mozioni; e se mai contano i nodi problematici che il convergere di queste di volta in volta produce contestualmente"<sup>2</sup>. È in questa convergenza induttiva che il percorso artistico di Angelo Noce assume adeguato interesse per la storia dell'arte, oltre che per la grande lezione umana che l'artista ci dona nella ricerca faticosa ma appagante di una via individuale dentro il panorama del contemporaneo, tra eredità modernista e condizione postmoderna, tra l'Avanguardia e l'ibridazione culturale della globalizzazione. Il panorama culturale italiano ed europeo al tempo del nostro incontro godeva ancora dell'espansione economica che aveva segnato il decennio precedente, e la vivacità creativa e sperimentale animava tutti gli ambiti artistici; nella città campana operavano alcune gallerie d'arte di qualità, si aprirono spazi polivalenti, diverse compagnie teatrali percorrevano le nuove strade del teatro d'avanguardia. Piccole iniziative editoriali, divenute più tardi importanti riferimenti internazionali, pubblicarono edizioni d'arte e di poesia; vi abitavano architetti, artisti e musicisti colti; non ultimo fu il ruolo svolto dall'università che, in ambiti e momenti diversi, aveva ospitato intellettuali di rilievo in grado di avvicinare il fermento della città alla scena internazionale, come nel caso di Filiberto Menna, Enrico Crispolti, Edoardo Sanguineti, Tullio De Mauro, Mario Bortolotto, per citarne solo alcuni. In precedenza Noce aveva già operato in altre realtà dell'Italia meridionale, a Napoli e in Lucania, e proveniva da alcune esperienze in Europa, a Parigi, Londra poi Amsterdam, che lo avevano messo in contatto con le tendenze della ricerca artistica di quegli

---

<sup>1</sup> A. NOCE, *Appunti e diari di viaggio inediti* (talvolta senza luogo e data), curati dall'autore e consultabili presso lo studio dell'artista. Le citazioni nel testo e i capoversi dei paragrafi, se non diversamente indicato, sono tratti da tale archivio.

<sup>2</sup> E. CRISPOLTI, *Gli anni dello smarginamento e della partecipazione* in "La Pittura in Italia, Il Novecento. Le Ultime Ricerche". Electa Milano 1994, pag. 17.

anni. La sua formazione iniziale era stata però lombarda; a Crema e Soncino, dal 1965 al 1970, frequentò la Scuola d'Arte della Rocca Sforzesca e con un gruppo di amici, condivise intense esperienze umane e un atelier collettivo nella città di Crema. Espose in un'importante rassegna internazionale che, allestita nell'estate del 1969 nelle sale della Rocca, fu una manifestazione di rilievo per il territorio e per la storia dell'arte di quegli anni: essa ospitò lavori di Lucio Fontana, scomparso l'anno precedente, e di Piero Manzoni, cui la propria città natale intitolava un premio, in omaggio al grande artista italiano<sup>3</sup>.

Furono anni in cui già convivevano orientamenti assai eterogenei, all'esordio di un nuovo corso dell'arte contemporanea, soprattutto per ciò che riguarda l'elaborazione teorica sul ruolo dell'artista, la continuità delle ricerche nella corrente dell'Informale, il distacco e la ripresa, ad un tempo, dei contenuti dichiarati dalle Avanguardie Storiche, la riflessione concettuale e la scoperta della multimedialità, la performance, la contaminazione con le altre arti e, non ultimo per rilevanza, l'impegno civile e politico, che per Noce significò innanzitutto istanza democratica e libertaria<sup>4</sup>. Scrive Noce: "La nostra generazione consegnava a se stessa un comune riconoscimento, dato da un'estesa emozione di libertà. La vita interiore si manifestava nei rapporti come un lievito, accresceva la vitalità e la gioia di esistere. Le lacerazioni dolorose non furono, come avvenne in seguito, un corpo perso, consegnato alle tante derive; al contrario, fu un corpo le cui ferite esposte subivano l'ingrandimento dato dall'azione. La visibilità del sangue che si dà, non la cicatrice". Fu Napoli, città dalle tante contraddizioni sociali irrisolte, e segnata da una drammatica conflittualità sociale, a coagulare l'impegno civile di Noce. Come rileva Laura Di Piero: "la frequentazione degli ambienti artistici europei, mentre lo stimolano ad una oggettivazione e sprovvincializzazione della sua ottica e della sua tematica, sollecitano allo stesso tempo un'esigenza di allargare il sociale e il politico all'esistenziale e all'universale. La violenza e la sopraffazione, l'egoismo e la rivalsa, che già andavano rivelandosi nei singoli, come nelle comunità, incominciano per lui ad iscriversi in un dinamismo più vasto, che è quello stesso della storia e della civiltà, soprattutto dopo l'incontro, insospettabilmente significativo con Napoli"<sup>5</sup>. In realtà la storia umana di Noce ha poi indicato la separazione da Crema come l'inizio di una migrazione duratura, e da un certo punto di vista interminabile, in quanto indice dell'alterità e del rifiuto di ogni appartenenza che impedisca la libertà e la crescita; al rientro, negli anni Ottanta, egli vi giunse con qualità e orizzonti nuovi, non solo per ciò che riguarda la riflessione sul significato profondo della propria ricerca estetica, ma soprattutto per la consapevolezza del suo essere e del suo lavoro interiore<sup>6</sup>.

Il critico Rino Mele, che aveva visitato le mostre salernitane di Noce, sembrò cogliere l'unicità e la specificità della sua ricerca. Nel 1987 scriveva: "(...) Terra, stucco, gesso sono materiali che Noce adopera nel tentativo di rappresentare un presente geologico luminoso e orrendo, un *nunc vorace* e indistinto simile all'inconscio"<sup>7</sup>. Ritengo che il critico intuisse una delle vie privilegiate di ricerca dell'artista quando affermava che "l'ossessione dolce di Noce è il prelievo dall'aleatoria casualità del reale: lì è la vita, per lui, perché vi è passata la morte", così stabilendo una consona relazione con la visione profetica di Rainer Maria Rilke: 'la morte è dappertutto a suo agio intorno a noi, e ci guarda con i suoi occhi dalle fessure delle cose e un chiodo arrugginito piantato su una qualunque tavola non fa altro, giorno e notte, che gioire di essa'. Noce si pone davanti alla natura degli oggetti, dell'inanimato, come a fissarne specularmente l'immagine interna, il senso.

---

<sup>3</sup> Catalogo della mostra *I Rassegna d'arte contemporanea d'avanguardia*. Premio Manzoni. Rocca Sforzesca, Soncino 1969.

<sup>4</sup> G. BARBARISI, *Tracce Essenziali nella Ricerca di Angelo Noce*, in Ottave, Multimedia, Salerno 1999, pag.10.

<sup>5</sup> L. DI PIERRO, *Gli Stucchi di Noce al Sant'Agostino*, La Provincia di Cremona, 4 maggio 1979.

<sup>6</sup> G. BARBARISI, *Op. cit.*, pag. 9

<sup>7</sup> R. MELE, *Materia Muta nelle Terre Grafiche di Noce*, Il Mattino, 7 aprile 1987.

(...) L'informale (il pensiero corre all'ultimo Fautrier) di Noce non è altro che il reale, la sua mancanza di forma che noi ci ostiniamo a formalizzare e che il dolore del sogno (o la malattia, o la morte, o l'orrore improvviso) subitamente ci scompone. La scena della sua rappresentazione non ha la cornice rassicurante della riconoscibilità, dello scambio e del gioco, delle identità, dei ruoli, dei riconoscimenti. Il suo è un teatro rovesciato, fissato su particolari che sfuggono agli attori ed agli spettatori, indizi impercettibili che segnano il punto esatto (inconsoscibile) del dramma. E la materia scomposta, decomposta, infine ricomposta fiorisce (o ammutolisce) in metafore forti (...) o in forme deboli e metaforicamente, e ideologicamente, forzate<sup>8</sup>. Il lavoro continuo e coinvolto sulla reciprocità con la materia, infatti, non lo avrebbe più abbandonato, persino nelle operazioni adiacenti alla sfera concettuale e all'happening. Quando nel lontano 1981 visitai la mostra *Nel Principio della Materia*, rimasi profondamente colpito perché, con la poesia e la raffinatezza che le accompagnava, vidi con lucidità opere dotate di una qualità certamente non comune: la vibrazione della materia mi apparve molecolare, microscopica, profonda; l'andamento dei contorni e delle forme, soprattutto la loro valenza cromatica, suggeriva uno sguardo in profondità, non fermo alla superficie; la dimensione del tempo, che nella rappresentazione pittorica ha sempre un carattere narrativo, sembrava sospesa ma, al contempo, animata dalla vita dinamica degli elementi. Il colore, infine, sembrava provenire dalla qualità della materia e dei suoi costituenti, non era un attributo delle forme in dimora, ma le forme stesse<sup>9</sup>.

In seguito, fra innumerevoli mostre e installazioni in Italia e all'estero, Angelo Noce tornerà a esporre in più occasioni nella città della sua formazione; lo farà con tre personali, degne di nota per la qualità delle opere, per gli allestimenti voluti in spazi architettonici pregevoli e fuori dai luoghi mercantili, nonché per la scansione dei linguaggi impiegati e il carattere antologico delle poetiche coinvolte: prima fra tutte *Arcaica*, allestita nel 1996 presso la Rocca Sforzesca, poi *Carte di Memoria* del 2005, nelle sale della Casa degli Stampatori Ebrei e più di recente, in un'altra personale, *Stanze Emerse*, presso lo Spazio Soncino nel 2015<sup>10</sup>. Di queste, *Arcaica* rappresenta un importante punto di raccordo, nella continuità, tra le poetiche maturate sino quel momento e la produzione successiva: l'imponente allestimento propose opere appartenenti alla serie degli stucchi e al ciclo della materia, i dipinti di *Derive e Migrazioni*, le prime opere di *Superfici del Tempo* e di *Semi di Memoria*, ed anche una quantità di installazioni e sculture polimateriche. Personalmente considero quel momento come particolarmente rivelativo, poiché mise in luce una delle principali peculiarità del suo lavoro che, pur assumendo di volta in volta i caratteri specifici delle poetiche e delle tecniche del singolo periodo, mantenevano un'unità genetica incancellabile: in ogni opera, infatti, era possibile scorgere, inconfondibile, la traccia del suo incipit, proprio come in una tessitura continua, dove la trama e l'ordito recano sempre memoria dei passaggi precedenti<sup>11</sup>.

### ***Ti cerco o forma a me destinata, ad una nuova luce mi induce l'ora all'incontro (...)***

La circostanza che oggi l'arte contemporanea non possa più essere considerata una categoria cronologica come avveniva per l'arte del passato, ma sia piuttosto una classe *qualitativa*, sotto la

---

<sup>8</sup> R. MELE, *Op. cit.*

<sup>9</sup> G. BARBARISI, *Op. cit.*, pag. 44.

<sup>10</sup> Per una biografia completa dell'artista e l'elenco aggiornato delle esposizioni si veda il sito [www.angelonoce.com](http://www.angelonoce.com), luglio 2017.

<sup>11</sup> G. BARBARISI, *Angelo Noce. Arcaica*. Catalogo della mostra, Rocca Sforzesca, Soncino 1996.

quale si nasconde una visione sistemica e atemporale del fare artistico<sup>12</sup>, può indurre, più di quanto non avvenga per altri, la domanda sulle appartenenze e le ascendenze del lavoro di un artista generoso come Angelo Noce che, come abbiamo visto, opera creativamente nell'arco di mezzo secolo e si muove a ridosso di periodi e contesti in rapida evoluzione e sempre più globalizzati. L'arte del *secolo breve*, prima e dopo la seconda guerra mondiale, ci ha abituato a un flusso ininterrotto di movimenti, scuole e tendenze che si sono succedute sulla scena europea e americana in modo ingannevolmente lineare sul piano dell'elaborazione estetica. Dalle Avanguardie in avanti la ricerca ha sviluppato concezioni e strategie operative che per molto tempo abbiamo interpretato in un senso sequenziale, emendativo, giacché ogni protagonista o gruppo promulgava una visione del mondo che si presupponeva oggettiva e sembrava esercitare, come scrive Hal Foster, *una metafisica dello smascheramento, una pretesa di verità*<sup>13</sup>. Oggi sappiamo che, più che progressivo ed evolutivo, il carattere della sperimentazione e del linguaggio della rottura con la tradizione, ancor più nella seconda parte del Novecento, ha assunto una disposizione complessa, reticolare, un intreccio derivativo e interpolato che lega indissolubilmente l'orizzonte del senso, se non il lessico, assunto dai diversi protagonisti di quel tanto dibattuto *sistema universale dell'arte*, che omologa al suo interno anche coloro che progettuamente vorrebbero chiamarsene fuori. A riprova di ciò è la soluzione - pur nelle diverse declinazioni spazio-temporali - che il mondo globalizzato dell'arte ha fornito alla domanda, legittima, sull'identità di un'opera d'arte nel nostro tempo: nei decenni che ci siamo lasciati alle spalle, a consegnare una prospettiva generale sulla sua natura era stato un approccio metalinguistico, più in generale semiotico, sia da parte degli artisti sia dei critici, che garantiva la *legittimità* e l'attualità dell'opera in quanto atto linguistico, appartenente cioè ad un contesto *circoscritto* - il mondo occidentale - e a un codice forte e condiviso. Oggi, per motivi diversi - primo fra tutti il mercato globale - una logica auto-referenziale non è più ammissibile in termini assoluti, sia per ciò che riguarda i contenuti sia per quanto attiene ai media utilizzati. Scrive Stefano Chiodi: "Sotto l'influenza delle elaborazioni teoriche concettuali - per le quali l'attività dell'artista può essere pensata come un'investigazione intorno alla natura dell'arte, senza riferimento alle sue produzioni specifiche - il medium si è così trasformato, da tecnica di esecuzione e da supporto dell'opera, in un insieme di principi operativi, in una 'matrice', in uno spazio di possibilità"<sup>14</sup>. Ad una conclusione estrema giunge il filosofo Jean Baudrillard che, già nel 1988 scriveva: "Se l'arte si è dematerializzata è per il fatto che mette in circolazione oggi, ben più che opere, idee. Lo scolabottiglie di Duchamp è un'idea, la Scatola Campbell di Warhol è un'idea, la vendita di un po' d'aria della galleria in cambio di un disegno in bianco proposta da Yves Klein è un'idea. Sono idee, segni, allusioni, concetti. Tutto questo significa l'assenza del mondo, la fine dell'opera, o altro, ma significa. Il colmo della raffinatezza è di non significare più niente ma di significare comunque. Ciò che chiamiamo arte sembra testimoniare oggi un'irrimediabile vacuità"<sup>15</sup>.

Angelo Noce inizia ed estende la sua ricerca in tale contesto storico ed elabora una via personale, con una consapevolezza matura sulle motivazioni del suo operare, al di là di ogni possibile etichettamento. Nel 1987 osservavo che "la sapienza dell'arte di Noce è riposta altrove ed è

---

<sup>12</sup> G. DI GIACOMO, *Dalla Modernità alla Contemporaneità: L'opera al di là dell'oggetto*, in "Studi di Estetica". Anno XLIV, n° 6 (2016/2).

<sup>13</sup> H. FOSTER, *Il Ritorno del Reale. L'Avanguardia alla Fine del Novecento*, trad. it. B. Carneglia, Postmedia Books, Milano 2006.

<sup>14</sup> S. CHIODI, *La Condizione Postmediale delle Arti Visive* in *Orientamenti dell'Arte Contemporanea*, www.treccani.it, luglio 2016.

<sup>15</sup> J. BAUDRILLARD, *La Sparizione dell'Arte*, trad. italiana di E. Grazioli, Giancarlo Politi Editore, Milano 1988, pag.48.

ispirata dal percorso dell'uomo nella sua interezza e nel suo destino (...), dall'esuberanza del segno umano dalle infinite e irraccolte molecole di vita e di conoscenza lasciate irrisolte, dal detrito di natura e d'artificio"<sup>16</sup>. Se il frutto dell'elaborazione è inevitabilmente congiunto all'ambiente culturale e alla fase storica in cui si compie, è innegabile che le spinte profonde siano sempre da ricercare nella parte più intima della storia individuale. Accanto ad un'elaborazione teorica e al piacere della creazione è necessario che si dia un incontro poetico, una manifestazione illuminante, un'epifania, che impone di assoggettarsi al bisogno inderogabile del gioco creativo, nella coscienza del proprio appartenere a un *continuum* indissolubile che, per grazia, si affaccia nella propria vita. Tornano alla mente le pagine, modernissime, di *Un Ritratto dell'Artista da Giovane* di Joyce o l'ancora più toccante *Lettera a un Giovane Poeta* di Rainer Maria Rilke. È Noce stesso che ci parla quest'epifania: "(...) Da bambino quel mondo lo incontrai nella chiesa di San Bernardino in città, quando vegliato da mia madre rispondevo alle sollecitazioni sue nel costituire in me una via alla preghiera. Il mondo iconico degli affreschi e delle opere su tela presenti nella chiesa, visioni misteriose. Sentivo la pittura come manifestazione di qualcosa che andava oltre quel tetto, la presenza di Dio ma, fino a quel tetto, la parte alta a cui era giunto l'uomo. Tormentati personaggi dipinti, oscuri o luminosi, santi tutti quasi sconosciuti, campeggiavano nei miei occhi ma, la più onirica, per trasporto emozionale e catturante di quelle immagini è sempre là e mi porta il suo volo: l'Angelo dell'Annunciazione. Quando la pittura si rivelò fra le mie mani, ricordai il luogo in cui coltivai questa tentazione".

La circostanza in cui Angelo Noce compie il primo passo autonomo, riconoscendo la fonte della sua ispirazione, è però l'incontro con la natura e i suoi elementi: nell'infanzia sono le rive del Serio, il mar Ligure, le montagne della Valcamonica. Ed è forse questa la ragione poetica di una quantità strabiliante di reperti, di materiali naturali raccolti ed elaborati, poi restituiti alla fruizione propria e altrui attraverso la ricollocazione contestuale di *ready-made* oggettuali e scultorei, come le pietre tufacee scelte e lavorate nel golfo di Napoli<sup>17</sup>, o di happening e installazioni che ritualizzano la vera nascita di tutti i nati della Terra; è il caso di *Il Piatto della Nascita* nel 1992, al Museo della Ceramica di Vietri sul Mare, dove l'artista offre ad ogni visitatore una ciotola di cotto contenente un frammento, unico e irripetibile, di ceramica lavorata dal mare e raccolto sulle spiagge della costiera amalfitana<sup>18</sup>. Un atto poetico che ritornerà in forme diverse, ma equivalenti nel principio, nell'installazione *7 steli e 3 segni* al castello di Carlo V a Lecce, nelle cromatiche semisfere in gesso *Mezzimondi di Arcaica e Superfici del Tempo* o in *Mare Dentro* del 1997 (*Fig.1*); qui, come osserva Silvia Merico, "lo sguardo si appoggia gaio su oggetti rastrellati in riva, vissuti, accarezzati, regalati dal mare. La sabbia in terra, tocchi di colore in aria, appesi chissà dove, reti, rami, sassi, conchiglie. E luce, che proietta le onde, e un tuffo. È musica, note cangianti, blu verde, azzurro"<sup>19</sup>. Pensiamo, ancora, all'opera proposta nella collettiva *Ambientazione Poetica* a Brescia nel 1986<sup>20</sup>, vero e proprio riporto di sabbia e sassi alla stregua di un giardino zen, alle ceramiche raku di *Brani di Terra e di Fuoco* in *Solstizio d'Estate* a Pieve Fissiraga di Lodi o alle numerose installazioni di *Rotte di Terra*, intraprese in un'indimenticabile mostra a Poschiavo, nei Grigioni in Svizzera, dove si inaugura uno dei temi più cari all'artista: "La grande barca collocata controcorrente sul fiume o le alte vele dipinte specificano l'atmosfera del viaggio:

---

<sup>16</sup> G. BARBARISI, *Angelo Noce. Terre Grafiche*, catalogo in mostra, Centro Einaudi-Electa, Brescia 1987.

<sup>17</sup> L. DI PIERRO, *Gli Stucchi di Noce al Sant'Agostino*, La Provincia di Cremona, 4 maggio 1979, ora in *Ottave*, cit., pag.32.

<sup>18</sup> S. MERICO, *Questione di Frequenze*, Il Nuovo Torrazzo, Crema 27 dicembre 1997, ora in *Ottave*, cit., pag.88.

<sup>19</sup> S. MERICO, *Mare Dentro*, Il Nuovo Torrazzo, 20 settembre 1997, ora in *Ottave*, cit., pag.80.

<sup>20</sup> G. BARBARISI, Testo in catalogo della mostra *Ambientazione Poetica*, a cura di Gaetano Barbarisi, Giancarlo Cavallo e Regina Coppola, Centro Einaudi-Electa, Brescia 1986.

un cammino mitico e allusivo che intende richiamare il topos letterario del viaggio interiore e della conoscenza, dall'Ulisse omerico alla Commedia dantesca, dai Pellegrini di Chaucer ai Magi di Eliot" (...). "Ed è il cammino effettivo, dunque la ricerca di una via, che l'autore auspica al visitatore di queste rotte fantastiche e concrete tra terra e cielo (...). Quella piccola nave è in realtà un'arca in grado di condurci a ritroso verso il centro di noi stessi e, allo stesso tempo, nell'universo fantastico creato dall'artista con l'incanto dell'infanzia e la passione del gioco"<sup>21</sup>. È davvero impossibile, in questa sede, dar conto della sconfinata produzione scultorea e *oggettuale*, che si serve di materiali eterogenei come la pietra, l'argilla, il legno, il ferro, il pigmento, tutti prelevati dall'ambiente naturale; ma anche della grande quantità di reperti raccolti con il sentimento per le cose umili, l'elogio del frammento e dello scarto, in antitesi con una modernità del consumo industriale, che allontana gli uomini dal legame originario con la terra.

**(...) Con mano raccolta, testimone, dichiaro la tua origine. Ora s'incantano gli occhi per la tua bellezza.**

In più riprese abbiamo riportato la ricerca di Noce alla sfera dell'Informale che, come sappiamo, è una stagione estesa nel tempo – dagli anni Cinquanta in avanti - piuttosto che un movimento unitario. Da un certo punto di vista potremmo considerarla mai conclusa, poiché la filosofia che ispirava gli artisti che vi si ascrivono non si è mai esaurita del tutto e, anzi, ha continuato a tessere sistemi e influenze difficilmente estraibili dalla complessa rete di interdipendenze e citazioni cui facevo cenno più sopra. Al centro della tendenza v'è una profonda sfiducia nei valori espressivi e razionali della prima metà del secolo, con la conseguente asserzione di libertà dai canoni precedenti e l'uso di strategie pittoriche nuove, basate sul segno, il comportamento, il colore, la consistente presenza di pasta materica e mai, in modo assoluto, l'assenza di forme. Già Barilli, in un noto saggio sull'Informale, adottava una definizione ampia del fenomeno, anzi proponeva una soglia d'ingresso, un insieme di qualità minime, per cercare di comprenderne l'orizzonte, che risultava variegato e talvolta non correttamente interpretato<sup>22</sup>. Pur riconoscendo all'opera informale una sua autonomia oggettuale rispetto al continuum materico di cui è fatto il mondo, uno spazio autonomo - che forse, in termini strutturali, potremmo definire un sistema - Barilli nega che possa esserci assenza di referenzialità, di rappresentazione e persino di imitazione della realtà. In altri termini, il quadro, dal punto di vista del critico, pur nell'opacità della materia, sta sempre per qualcos'altro, sarebbe inutile e illusorio presupporlo come realtà a sé: "Se un tempo avveniva che l'idealità del piano dell'immagine si distingueva nettamente da quello materiale sottostante, nell'Informale i due piani si sono avvicinati, tendono, al limite, a identificarsi. Resta fermo però che la loro identità, ovvero il limite stesso, se attinto, costituirebbe un risultato aberrante, teoricamente ingiustificabile"<sup>23</sup>. Pur condividendo tale prospettiva, credo resti aperta, nel farsi concreto del dato storico, la questione sulla natura dell'attinenza tra opera e realtà, dal momento che la relazione tra significante e referente è ogni volta arbitraria. Cosicché un'indagine analitica sul lavoro materico di Angelo Noce dovrebbe muoversi su questo terreno e studiare tale dicotomia, senza che essa eclissi la poesia di cui l'opera si alimenta e privi noi della possibilità di aprire quella porta percettiva che agevoli il passaggio, lo spostamento del nostro punto di vista sulla realtà e su noi stessi. Inoltre, se anche il gesto e il segno conseguente discendessero da una prassi comportamentale codificabile, non originaria, essi resterebbero esiti imprevedibili, mediati da una vitale improvvisazione dai risultati infiniti. Analogamente, la scelta dei singoli colori

---

<sup>21</sup> G. BARBARISI, *Angelo Noce. Rotte di Terra*, testo in catalogo, Galleria PGI, Poschiavo 2003.

<sup>22</sup> R. BARILLI, *Informale Oggetto Comportamento*, Feltrinelli, Milano 1979.

<sup>23</sup> R. BARILLI, Op. cit., pag.45.

potrebbe darsi come una forma elaborata di metafora, cioè come un'opzione paradigmatica che sempre e comunque significa qualcosa di cui si abbia esperienza nel mondo, ma che ha, tuttavia, pur sempre un carattere assoluto: in Noce il gesto, il colore e la materia trovano senso nel *qui e ora* dell'agire creativo, che è la scena della presenza coordinata di un pensiero vigile, un campo emozionale che fornisce il combustibile umano perché l'opera si compia e, infine, un movimento corporeo che obbedisca a entrambi in un contatto fluido con la dimensione profonda dell'essere, del quale possiamo conoscere e condividere il gusto ma non possiamo codificarne le leggi.

Dalle primissime opere giovanili, marcatamente iconiche, attraverso la figurazione lirica di tele come *Alla morte della madre il poeta consegna il piatto della fame o Morte e Vita del Poeta Miklos Radnoti* - in cui aveva già proposto l'elaborazione di presenze e spazialità ellittiche, oniriche - egli perviene via via all'abbandono progressivo della figura; così l'artista descrive la mutata condizione: "L'abbandono del dipingere a olio per modellare a stucco fu come liberarsi da un alfabeto. Lo stucco era una materia muta senza aspirazioni. La certezza del colore a olio la sentivo come una barriera dentro la quale mi esaurivo. Lo stucco si proponeva come materia inerte che sollecitava la voglia di produrre un gesto istintivo, casuale, al quale non chiedere niente se non quello di essere segno di un impulso a uno stato inconscio"<sup>24</sup>. Verosimilmente la scoperta sostanziale dei primi lavori materici non fu solo nel mutamento della tecnica quanto nell'*insight* su altri aspetti del lavoro. Una prima realizzazione fu *La Resistenza nel tempo*, un trittico di grandi dimensioni, creato per la sala consiliare del comune di Vaiano Cremasco nel 1975. In seguito, la poetica si preciserà nella serie intitolata *L'urlo* dove, quantunque la struttura dei contenuti si orienti all'impegno civile -ricordo, tra gli altri, *Agonia di Ulrike M.* e *Rosa di polvere nera*, dedicata al poeta Garcia Lorca- è nella forma che si avverte il vero salto; in esse percepiamo la densità magmatica dell'impasto, che sembra vibrare grazie alla costituzione dirompente dell'energia convogliata e trattenuta in architetture antropomorfe, che la concrezione materica assume nel dar vita ad accordi cromatici e materici di estrema bellezza. Sono opere su tavola realizzate con gesso, polvere di ferro, inchiostri, ossidi, colori naturali per affresco; ancora abitate dalla figura umana che si aggetta in poetici bassorilievi, esse recano un'astrazione segnica che anticipa l'estetica naturalistica, quasi organica, della fase matura dell'opera materica (*Fig.2*). Vi è già l'idea di una vitalità autonoma della cellula significante: "Gli ossidi e le polveri metalliche, ad esempio, non sono prelevate a caso e neanche per la loro qualità fisica, facilmente convertibile con altre sostanze, ma per ciò che sono in termini di materia pura; così la polvere di ossa inserita nell'impasto di alcuni lavori non è certo un impiego disinvolto, di rappresentazione; è invece l'indice di una nuova consapevolezza dell'opera e del lavoro"<sup>25</sup>. Andrea Ladina, che nel 1985 presenta la mostra omonima a Vaiano Cremasco scrive: "Come un archeologo che affonda le sue mani nel terriccio fresco del nostro inconscio, come un messaggero di notizie ormai sepolte dal tempo, fa venire alla luce i resti 'parlanti' di un'umanità dimenticata, il dramma arcaico e moderno della sofferenza e dell'insicurezza umana (...). In queste sue opere non c'è pessimismo né sconfitta reale: la polvere di tante miserie umane prende nuova forma, nuovo impasto, si consolida in un'umanità contrassegnata da un profondo e religioso desiderio di riscatto e di rinascita"<sup>26</sup>.

È un'istanza che in questi anni Noce condivide con amici intellettuali che segnano profondamente il suo cammino. Con l'amico poeta Elio Chizzoli cura la pubblicazione di *Le Più Belle Poesie*, una raccolta di versi di Alda Merini, da poco conosciuta a Milano e con la quale l'artista stabilisce un rapporto di grande amicizia e intesa spirituale. Osservando, in uno stato di grazia, le

---

<sup>24</sup> A. NOCE, *Ottave*, Op. cit. pag. 48.

<sup>25</sup> G. BARBARISI, *Tracce Essenziali nella Ricerca di Angelo Noce*, Ottave, Multimedia, Salerno 1999, pag.10.

<sup>26</sup> A. LADINA, *Angelo Noce. L'Urlo*, catalogo della mostra omonima, Sala Consiliare del Comune, Vaiano Cremasco, 1985.

mani della poetessa, Noce annota un comune sentire nel lavoro: “Custode del pensiero, dei sentimenti e delle confessioni accolte e raccolte nel mio studio, il paesaggio di fondo di Alda emergeva luminoso, di grande intensità, (*“gli esseri umani non sono personaggi, sono persone; i personaggi appartengono al teatro”* A.M.) e dal successo, dalla celebrità, ritrovarsi sopra lo stesso binario descritto dal poeta delle *duinesi*, per poi occuparsi o essere occupata dalla poesia lavorata come una pasta con le mani e con il lievito della vita dentro. Le mani di Alda le vidi scorrere improvvisate, come assoggettate a una voce, anche nella casa emporio di Ripa Ticinese 47 a Milano. Una grafia piena di volute e, in altri momenti, lasciata la biro, le sue mani si allungavano sui tasti metallici di una macchina da scrivere con sotto un campo di cenere; la rimanenza di decine e decine di mozziconi di sigaretta”<sup>27</sup>. In questi stessi anni Angelo Noce consolida l’amicizia con altri compagni di viaggio, tra i quali il pittore Giobico, Luigi Bianco di *Open Art* a Milano, Giovanni Bianchessi, sensibile e colto intellettuale cremasco, animatore e curatore di indimenticabili eventi culturali; un affettuoso e intenso affiatamento con Leslie White, statunitense, traduttore appassionato d’arte e persona di grande cultura, segnerà questo periodo; più tardi l’artista e scrittrice Mariella Busi De Logu, che pubblicherà un interessante scambio epistolare condiviso con Noce<sup>28</sup>.

È il periodo in cui si compie il transito ad una linea decisamente aniconica, liberata totalmente dalla figura, e che si estende per almeno un decennio, a partire dalla mostra *Nel Principio della Materia*, allestita al Sant’Agostino di Crema, poi a Salerno, successivamente in *Materia Muta*, anche questa nelle due città d’elezione dell’artista, infine in *Terre Grafiche*, a Salerno e Brescia nel 1987. Scrive Laura Di Piero: “L’elemento antropomorfo viene ambigualmente riassorbito nel ciclo materico, nel magma pullulante di germi vitali e di esistenze potenziali, per poi, di contro, esserne scissa, evidenziata, ribaltata nella dimensione storica individuale della temporalità e della spazialità. O forse, questa ambiguità non è altro che quella inscritta nel tempo come dimensione umana, ambiguità del passato e del futuro che, scriveva Eliot, mirano ad un solo fine, che è sempre presente”<sup>29</sup>. Diversamente dalle operazioni di altri artisti, coeve o di poco precedenti, basate essenzialmente sul comportamento e l’istintualità, il gesto di Noce è pazientemente meditato, insistito negli interstizi dell’agglomerato materico, è da questo modificato e indotto, pur dentro i limiti fisici che la materia lavorata consente. Le tracce e i grumi, fatti di fasi crescenti e calanti, mediante stratificazione e coagulo, ci informano sulla lavorazione e sul processo operativo così come ci illuminano sui moti della materia. Noce indaga sulla loro natura e sulla relazione fra la materia lavorata e la materia del proprio corpo, del proprio essere, cui la vita concede il privilegio di osservarsi. Un’osservazione, si badi, che non è semplice coscienza intellettuale di sé, ma è consapevolezza del corpo, delle proprie mani che interagiscono con l’impasto materico, mani dotate di un’intelligenza quasi autonoma nella dinamica relazione con il proprio centro emozionale e l’intelligenza della meta ambita. Ciò che l’artista intende attuare è un atto meditativo in presa diretta con il semilavorato, quando questo si incontra con le proprie membra; egli capovolge l’obiettivo ordinario dell’uomo occidentale comune, cercando di trascendere la materia proprio mentre le va incontro. Dopo tutto, l’esperienza dei mistici altro non è che questo progressivo distacco dalle cose del mondo, conseguito proprio nello sforzo di penetrare e conoscere l’universo materiale che costituisce la concretezza delle cose. In tal senso questi lavori sono l’istantanea di una trasformazione, la registrazione di un processo che sembra compiuto ma è vivo, in divenire. “Due ordini di moto regolano la dinamica dell’ordito: uno è quello delle grandi masse che co-

---

<sup>27</sup> Ad Angelo Noce Alda Merini dedicherà alcuni testi poetici pubblicati in A. Merini, *La Terra Santa*, Libri Scheiwiller. 2003 e A. Merini, *Il Suono dell’Ombra*, Poesie e prose 1953-2009, Mondadori. 2010.

<sup>28</sup> M.B. DE LOGU, *Il Corpo Riflesso. Un carteggio affrescato fra Mariella Busi De Logu e Angelo Noce*, in Wall Street International, 13 ottobre 2013.

<sup>29</sup> L. DI PIERRO, Angelo Noce, Viaggio nella materia in *Ipotesi* 80, Crema, Giugno 1979.

stituiscono l'ossatura del dipinto, dall'andamento radiale, centrifugo, l'altro intrinseco, atomico, che compone il tessuto e talvolta istituisce il campo tonale. La luce, infatti, vi svolge un ruolo essenziale in quanto imprigionata nelle maglie del colore, sembra provenire dal dipinto stesso (...). Si profila un'estetica che ci riporta ad un tempo in cui la bellezza sensibile era vissuta sia come emanazione di una bellezza spirituale, nascosta ma custodita dentro la natura, sia come armonia, nel senso di giusta misura e perfetto equilibrio tra l'oggetto e il soggetto, la sua percezione, il suo vissuto<sup>30</sup>. Per alcuni versi, il confine stabilito da Barilli nel rapporto tra opera e mondo, cui si è fatto cenno più sopra, qui sembra raggiunto; l'opera è un'architettura dove la vibrazione è infinitesimale, e percepibile in un punto in cui lo sguardo giunge solo mettendosi in gioco, diventando parte attiva, relazionandosi con lo stesso andamento seguito dall'artista. Il quadro, in tal modo, straborda la cornice, va oltre il confine linguistico dello spazio dell'arte, diventa accadimento, arriva quasi a coincidere con la natura stessa, il mondo sensibile (Fig. 3).

Per questa via, in *Terre Grafiche* l'artista perviene alla poetica del frammento, all'introduzione della dimensione temporale, all'idea, cioè, di trasformazione e memoria della materia stessa. Contraddistinte da un maggiore cromatismo e da una riduzione della massa aggettante, che talvolta diviene più leggera anche grazie all'uso di falde cartacee, esse celebrano il ciclo di vita e morte nell'unità spazio-temporale. A questo periodo appartengono anche i lavori di *Frammento-Poetica*, titolo che chiaramente richiama la logica del suo assunto. Nei suoi appunti leggiamo: "La materia non è morta, è vitale, così ho cominciato a distruggere l'opera finita. Poi ne ho raccolto i frammenti. Ho accostato insieme i frammenti del primo lavoro e del secondo per comporne un terzo da distruggere. E così via fino alla quinta elaborazione in cui ci fossero i frammenti di ogni passaggio. Ora, se osservi l'opera, dietro l'apparente compostezza, noti delle fratture, delle lacerazioni che impediscono all'opera di autocompletarsi e costringono la fantasia a rincorrere la memoria". Com'era stato per l'astrattismo classico - che a differenza delle precedenti speculazioni non si interessava del colore in sé ma della risposta spirituale dell'osservatore - l'intento di Noce è determinare un campo interattivo con chi si collochi consapevolmente di fronte alla sua opera, stabilire un richiamo che orienti la sua percezione e ne accenda l'attenzione, è promuovere l'empatia che mobilita una diversa qualità della presenza. Il critico Luciano Spiazzi, che aveva conosciuto l'artista in occasione della prima esposizione bresciana, ne apprezzò subito l'opera, descrivendo d'impatto le sue impressioni: "Ci si aggira nella rassegna come avvolti da una memoria che non ha riferimenti di racconto, ma la suggestione di un antico e presente permutare, apparentemente immobile nelle sue tracce e in realtà dotato di un respiro che si sente quando l'attenzione non scivola via ma è disponibile all'ascolto. Operazione, quella di Noce, oggi molto isolata in un contesto di visualizzazioni più o meno selvagge che premono l'una sull'altra, ma tanto più resistente in quanto legata a gesti non effimeri e che si esprimono nell'universale"<sup>31</sup>.

### ***I confini sono dentro questo corpo che sconfina.***

Ci chiediamo in che modo un dipinto si dischiuda all'osservatore per compiersi come un'opera aperta; attraverso quali dispositivi ne catturi la riflessione, entri in relazione con lui, gli parli, lo coinvolga, ne trasformi transitoriamente o stabilmente il suo punto di vista. Spesso ci interroghiamo anche sull'oggettività dell'opera; reclamiamo una verità assoluta che ci rassicuri sulla comune percezione e una conseguente replica interiore che sia condivisa; inquieta persino, talvolta, restare soli al cospetto di un oggetto apparentemente impenetrabile, che interpella nel silenzio che crea, e pretende proprio la nostra risposta. Il mercato, non a caso, ha creato fortune

---

<sup>30</sup> G. BARBARISI, Op. cit., pag. 11.

<sup>31</sup> L. SPIAZZI, *Terre Grafiche di Angelo Noce* in *Bresciaoggi*, 4 aprile 1987.

e inventato patrimoni, partendo dal presupposto che esista un'oggettività del valore artistico, che naturalmente c'è eccome, ma che nella dimensione mercantile è solo il risultato di un algoritmo di carattere prevalentemente economico. Per avvicinarci al lavoro di Angelo Noce, al contrario, è utile investigare sullo sguardo di cui ci serviamo, considerare i pregiudizi e la cultura visiva di cui ci siamo nutriti, la capacità di osservare noi stessi; è necessario permettere alla superficie del dipinto di divenire in qualche modo lo specchio del nostro occhio. E' una condizione che sempre si dà come obbligata, ovviamente, ma qui diventa essenziale, sembra lo scopo che l'artista ripresenta più marcatamente in un gusto particolare del differimento. Lo evidenzia Giampaolo Ferrari in uno scritto del 1987: "È necessario lo scambio, la migrazione, la mutazione, e anche ora la radice è la stessa *mei*: migrare, mutare, passare, è la nascita avvenuta, il destino realizzato, il destino del figlio che cerca senza madre la propria felicità-femmina per ripetere quel ciclo infinito che è la vita. I lavori di Angelo Noce parlano di questo mito e ci riportano alle nostre origini e alle nostre fini, scorgiamo nuovamente il paradosso, ogni finale contiene il proprio inizio, ogni nascita la propria morte"<sup>32</sup>.

È possibile riconoscere tale obiettivo estetico nel ciclo di lavori che appaiono per la prima volta alla fine degli anni Ottanta nella mostra *Derive e Migrazioni* a Palazzo Vailati di Crema, e coprono poco più di un lustro, direi sino a *Migrazioni* del 1993, al Circolo Culturale della Fiera, sempre a Crema. Se il moto cellulare della materia si ripete in ogni manifestazione della natura, e talvolta sembra ubbidire alla stessa legge, Noce lo ritrova nel moto dell'aria e nel volo degli uccelli, che indaga con nuove strategie iconiche, e annota: "Sconosciute alla maggior parte degli uomini sono queste direzioni, ma non a tutti. Così i nostri segni. Intensità, tensione, strutture, dirette o indirette, conoscenza di geometrie, prospettiva di spazi. Densità, pause. Segni, come volo d'uccelli, irripetibili anche nella stessa specie". In realtà, ancora una volta, egli non aspira in alcun modo a rappresentare alcunché, in questo caso le traiettorie seguite dagli stormi degli uccelli, ma intende elevare il nostro sguardo al livello del cielo e condurci ad una visione dall'alto della scena terrestre. La presenza di figure sospese, come abbiamo visto, era già rinvenibile in opere di venti anni prima, ma in esse l'elemento aereo era teorico, descrittivo; qui, al contrario, il salto avviene proprio nel coinvolgimento del fruitore, calamitato dal vortice spazio-temporale che la trama giunge a determinare. L'osservatore non considera il movimento entro le topografie pittoriche perché viene immediatamente assorbito all'interno della composizione, come attraverso una porta posta idealmente tra il sogno offuscato della realtà e il risveglio. Riporto dalla mia presentazione di *Migrazioni*: "L'elemento dell'aria irrompe in questi dipinti, ne costituisce la sostanza più fine (...). I vortici che sembrano generare la composizione traggono origine da un asse ideale, perpendicolare alla superficie del quadro, e intorno al quale viene fatta ruotare la sostanza del segno e del colore così che distanze prospettiche variabili possano produrre spire più o meno ampie e più o meno veloci. Richiamati dall'irruenza centripeta che vi dimora, l'oggettualità del referente si parcellizza in una miriade caleidoscopica di colori e frammenti, di particelle atomizzate o massive che, nella velocità mutevole del movimento circolare, tornano ad aggregarsi per dar vita a cellule e tessuti di un corpo danzante, a tratti intellegibile a tratti dissolto nel velo della caduta. L'impianto a spirale ci trascina vertiginosamente dentro il dipinto, in qualche maniera ne diveniamo parte, non solo perché la qualità della nostra visione è soggetta alla sua geometria vigorosamente centrale, ma soprattutto per il fatto che il timbro e le altezze cromatiche delle tessere ruotano secondo una legge armonica che alberga, identica, dentro il corpo di chi guarda (*Fig. 4*). Il risultato è una suite, voluttuosa e profonda nella sarabanda, squillante e vivace nella giga, che conduce la parte più leggera della nostra emozione in un salto inebriante nel vuoto, a volo d'uccello, galleggiando sopra mondi concentrici di remota appartenenza: talvolta la caduta rallenta,

---

<sup>32</sup> G. FERRARI, *Angelo Noce. Derive e Migrazioni*, testo in catalogo, Palazzo Vailati, Crema 1987.

amplificando il segno, che diventa più grasso e materico, in altri casi accelera, espandendone la grana fino a rendere quasi visibili i brani di un paesaggio marino o le mappe consunte di un'antica cartografia urbana<sup>33</sup>.

A chiarire la filosofia di fondo, e confortarci nell'interpretazione di tale intento, sono altre opere di forma circolare, alla stregua di *shaped canvas* di epoca rinascimentale, su supporti di ferro o lignei, alcune delle quali eseguite proprio nel periodo di *Migrazioni*. Vi sono rappresentati, in modo diretto ed esplicito, i temi e i simboli inconfondibili dello specchio e dell'introspezione, come la spirale o lo squarcio verticale, che alludono anche al passaggio e all'archetipo della rinascita. La spirale, al cui interno è connaturato un movimento che si dirige verso il centro o che da questo si allontana, come nei gorgi d'acqua o nelle turbolenze aeree, è il simbolo per eccellenza dell'aldilà, o meglio, del passaggio dalla vita alla morte. Altrove la totalità del cerchio è marcata dalla linea orizzontale del diametro, che separa, mediante il tratto immaginario di un orizzonte, il campo metaforico del cielo e della terra. Il cerchio, allegoria del sole e della perfezione oltremondana in molte civiltà, indica, come si sa, proprio l'illuminazione e la neutralizzazione degli opposti. È ancora la spirale, in un andamento che ricorda più da vicino la geometria di una suite di Fibonacci, a rivestire un campo simbolico reiterato nelle grandi carte di *Rotte di Terra* (Fig. 5).

Anche se iconograficamente diversa e appartenente ad anni molto successivi, siamo nel 2014, un'altra opera significativa rinforza il medesimo criterio interpretativo. È l'installazione permanente *Lettere per il cielo*, realizzata per la rassegna *Artevalle* a Mompiano, nei pressi di Brescia<sup>34</sup>. La scultura, assemblata in loco su una piccola radura a mezza costa nella Valle, è un grande trono ligneo rivolto a oriente, con incastonate decine di caratteri alfabetici recuperati dalla collezione di blocchi mobili, appartenuta a un'antica tipografia lombarda. Lo schienale, alto circa quattro metri, assurge alla qualità di una stele che s'integra nella dimensione verticale del bosco retrostante (Fig. 6). Quel che interessa porre in evidenza in quest'installazione, al di là della pur interessante prospettiva naturalistica d'insieme in cui si posiziona la rassegna biennale, è la continuità sintattica con le opere di cui si è detto, cioè il significato metaforico del trono, oggetto carico di dignità spirituale in tutte le civiltà - penso soprattutto a quella egizia - e che qui propone l'alterità della dimensione corporea nello stato di raccoglimento e di ascolto, cui si collega l'area semantica del vortice come varco tra la vita e la morte, tra la concretezza della terra e la ricerca spirituale. Non si perda di vista, però, il fatto che Noce non si muove nell'alveo di certezze teleologiche; egli non ha alcun progetto escatologico da sostenere né una via esoterica da insegnare: la sua opera è la celebrazione dell'incanto di fronte al mistero e alla possibilità umana di abbracciare un cammino, laico, che conduca al centro di se stessi, verso la consapevolezza dell'irripetibilità dello sguardo nella congiuntura dell'*hic et nunc*.

È certo la condizione estatica di coscienza accresciuta connessa al vortice, esattamente come nella danza roteante e turbinante dei dervisci, il fulcro di *Migrazioni*; il vortice, in fase inversa e discendente, è pura astrazione, estraniamento, obnubilamento. Una condizione questa che sappiamo appartenere, ad esempio, al gioco, secondo la nota tassonomia di Roger Caillois, che all'*ilinx* associa l'idea di gorgo o di ebbrezza e che ci aiuta a collocare in modo più esaustivo l'operazione di Noce. La dimensione dell'*ilinx*, secondo Caillois<sup>35</sup>, infatti, è basata sull'obiettivo di raggiungere una vertigine o di eliminare momentaneamente la stabilità della percezione e indurre una specie di smarrimento voluttuoso. Trovo in questa straordinaria convergenza tra dimensione

---

<sup>33</sup> G. BARBARISI, *Angelo Noce. Migrazioni*, catalogo in mostra, Circolo Culturale della Fiera, Crema 1993.

<sup>34</sup> Cfr. *Artevalle 2014: l'arte incontra la natura* in [www.arte.it](http://www.arte.it) e *ARTEVALLE* in [www.comune.brescia.it](http://www.comune.brescia.it), luglio 2017.

<sup>35</sup> R. CAILLOIS, *Les Jeux et les hommes: le masque et le vertige* (1958), trad. it. di Laura Guarino, *I giochi e gli uomini. La maschera e la vertigine*, introduzione e note di Giampaolo Dossena, Milano, Bompiani, 1981.

spirituale e condizione ludica una chiave di lettura aperta per cogliere i percorsi di Noce, che mai rinuncia a guidarci nello spazio del *meraviglioso*, nel senso di Lewis Carroll, della scoperta e delle prime impressioni esplorative dell'infanzia.

Sulla superficie di queste *Migrazioni* la natura e la terra sono certamente astrazioni sottili, distillati di una pratica più speculativa che concreta, ma sono anche territorio, paesaggio reale, anima dei luoghi attraversati e incontrati nel cuore della natura più intensa, cronaca di geografie nelle quali immergersi e interagire con emozione vibrante. Giancarlo Cavallo ne evoca poeticamente il suo carattere in occasione di una bella mostra romana, che Noce allestì nel 1989 insieme alla ceramista Milena Scarabello: "Ma se io fossi cieco, sentirei ugualmente il fiume sotterraneo che ha creato queste spiagge, il fuoco che ha creato queste terre. Scoprirei al tatto la legge arcana dell'appartenenza: quella che lega le opere al proprio autore ed allo stesso tempo le consegna a chi ne prova un'emozione; quella che unisce cose apparentemente dissimili e distanti in una sola Mente. Questo spirito dei luoghi, che abita nella terra e pervade i suoi abitanti (animali o vegetali) sacralizza l'operare artistico"<sup>36</sup>.

### *Ad ogni tempo ci sia dato esserci.*

Di una certa utilità ermeneutica sono, in genere, le opere di passaggio da una poetica all'altra, poiché ci parlano dell'elaborazione che l'autore produce in un determinato periodo, anche se non sempre puntualmente tali lavori si possono disporre in sequenza cronografica. È il caso di una grande opera murale che Noce realizza nel 1990 nella Sala Sandro Pertini della Camera del Lavoro di Crema. *Ad ogni tempo ci sia dato esserci* è un grande dipinto polimaterico di circa tre metri per sette, che occupa l'intera parete di fondo della sala (Fig. 7). Come negli affreschi della tradizione è possibile seguirne la narrazione in scene, sebbene queste non siano scandite in giornate o riquadri e, anzi, proprio la fusione figurativa di una scena nell'altra compone il senso d'insieme e la narrazione, che ha come oggetto principale la condizione umana nel lavoro. Il ritmo è scandito da vaste campiture di colori tenui, in prevalenza tonalità di azzurri, da svariati materiali di riporto e da profili umani<sup>37</sup>. È certo un'opera di confine, direi un maturo laboratorio di messa a punto, dove la rappresentazione dei profili che vi campeggiano convive con la dimensione astratta delle geometrie e del colore. Si apre così, a mio avviso, la via iconico-narrativa di *Superfici del Tempo*, in cui l'artista sviluppa compiutamente i temi della memoria e del tempo, appunto, pervenendo ad un linguaggio visivo complesso e articolato, mai più abbandonato del tutto sino ad oggi<sup>38</sup>.

Siamo alla fine degli anni Novanta e la prima esposizione di questi lavori è allestita all'interno di un'architettura medievale di pregio, decentrata ma forse proprio per questo poeticamente espressiva: Palazzo Boselli a San Giovanni Bianco in Val Brembana. A tal proposito, degna di nota è la direzione che Noce imprime in questi anni alla scelta degli spazi espositivi. Accanto alle strutture museali istituzionali, come la Fondazione San Domenico a Crema, l'Archivio Storico

---

<sup>36</sup> G. CAVALLO, *Indizi Terrestri. Angelo Noce e Milena Scarabello*, Sterling Europea, Roma 1989.

<sup>37</sup> In una nota di lavoro, Noce stesso ne appunta il progetto: "L'inizio fu l'impronta, simile a quella di un indice non di mano, ma di ferro segno. Principio del partire. Il caso della materia transita facendosi forma. L'indirizzo è quindi combinarsi attraverso la scoria. Messaggio concreto. Agire sopra supporti di ferro (geometrici) segnali piani saturanti in senso espressivo: il bianco campo del muro. Nel farsi immagine superate sono le frontiere (composite). La materia mantiene attivo il compiersi del simbolico come corso (deviato) e la superficie riverbera una possibile purezza (lavorata) e in queste lontananze (la trasformazione) e vicinanze (il compiuto) sale il volto dell'essere. La metà del cerchio, nitido come un dolore, esso stesso dolore, naviga al centro dell'opera".

<sup>38</sup> G. BARBARISI, *Angelo Noce. Superfici del Tempo*, Catalogo della mostra, Palazzo Boselli, San Giovanni Bianco 1997.

di Lodi o il Museo di Sondrio, gli spazi eletti sono, da ora in poi, luoghi densi di dignità storica: dalla già citata Rocca Sforzesca di Soncino e poi Palazzo Boselli sino a Casa Chiappa a Crema e alla Chiesa di San Zenone all'Arco di Brescia, dal Castello Visconteo di Pandino alla Casa degli Stampatori Ebrei, per citarne alcuni. Non è una selezione di maniera. Piuttosto è la volontà di aprirsi alla memoria personale e collettiva dei luoghi e interagire in modo ragionato con il sistema architettonico ospitante: gli allestimenti sono curati nel dettaglio, gli spazi allestiti con gusto e intelligenza, senza mai prevaricare o invadere i contenuti antropologici o sacri depositati nel luogo. Questo, al contrario, è esplorato con la sensibilità di un cartografo alla ricerca delle forme simboliche e strutturali più fini, con lo scopo di stabilire un contatto e conseguire una sintesi formale equilibrata ed armonica. Sul piano delle emozioni, d'altro canto, i siti rapiscono per il fascino che esercitano prima sulla sensibilità estetica e culturale di Noce, poi dei suoi ospiti; sono in qualche modo una dichiarazione appassionata, persino struggente, all'essenza umana che vi è transitata nei secoli, nell'insanabile incrinatura che separa dalle rispettive origini. La mostra bergamasca, accompagnata da numerosi eventi poetici e da performance di altri artisti, era organizzata in stanze a tema, che mostrarono i caratteri della sintesi cui l'artista era giunto: apparvero in modo deciso le forme iconiche definite di figure dal tratto arcaizzante e mitico, l'uso di stilemi calligrafici verbo-visivi e sorprendenti composizioni dall'aspetto ideografico, cui l'autore diede il nome di *Cifre Arcaiche*. Come abbiamo visto, Noce persegue l'unità condensata del tempo e dello spazio: prima nella vita organica della materia, poi attraverso il ciclo infinito del frammento e della sua rigenerazione, più tardi nelle geometrie armoniche della costruzione cromatica, ora ciò avviene mediante l'elaborazione di un cosmo figurativo continuo dalle molteplici variazioni combinatorie. Sono "opere della memoria di un tempo incerto, fra le archeologie del proprio sostrato esperienziale e l'escatologia ambita di un riscatto civile dell'umanità. Le scene, dominate dagli *azzurri* e dai *porpora* dei fondi, appaiono come reperti di una civiltà arcaica; gli esseri che le popolano sono sagome in attesa di un'espiazione e di una fine che non può concedersi senza un'evoluzione, sono gli ominidi dannati dell'Inferno dantesco o gli uomini cavi di René Daumal"<sup>39</sup>. I segni, depurati da ogni connotazione storica, divengono pittogrammi essenziali al grado zero, senza membra né lineamenti, dischiusi nel corso di una colata lavica della memoria, cromatica e brillante nell'atmosfera primitiva e tenebrosa di una grotta incisa del paleolitico. (Fig. 8). L'essenzialità pittografica di questi lavori evolverà, più tardi, nella narrazione delle opere di *Fabula*, dove pur mantenendo un carattere storico e le figure umane una valenza archetipica, esse si materializzano entro contesti pittorici riconoscibili, tra l'allegoria del tempio e quella del viaggio: eroi o divinità in schiere numeriche allusive o isolate, uomini e donne dal portamento danzante o enigmaticamente immobili, di cui riconosciamo l'ascendenza classica, greca o romana.

In esse è possibile risalire alla sintassi delle scene entro il campo di grandi carte sospese e tavole di diverse dimensioni, talvolta anche piccolissime; in alcuni casi, le *giornate* sono isolate e autonome, in altri si fondono per dissolvenza in un flusso discorsivo ininterrotto, alla stregua di un canto melodico con modulazioni d'altezza e di sonorità (Fig. 9). Come in un sogno la *narrazione* si svolge per flash e allusioni, cenni e frammenti in una lingua ellittica e profetica ad un tempo<sup>40</sup>. Il gesto e il colore sono ragionati, meditati nel disegno e nella pennellata, sebbene il flusso perpetuo del discorso emerga in una relazione costante tra l'osservazione di sé, del proprio corpo, la propria mano e quella superficie *que sa blancher défende*, come osservava Mallarmé: l'artista attinge dal punto più profondo per diventare spettatore egli stesso del suo dire, il suo corpo diviene teatro più che attore, senza però che questo si abbandoni all'istinto o all'automatismo. È un controllo consapevole del gesto, rinvenibile, inoltre, in opere calligrafiche coeve, pervase

---

<sup>39</sup> G. BARBARISI, *Tracce Essenziali nella Ricerca di Angelo Noce*, Ottave, Multimedia, Salerno 1999, pag. 13.

<sup>40</sup> G. BARBARISI, *Fabula*. Angelo Noce. Catalogo in mostra, Chiostrì di San Domenico, Crema 2009.

dal profondo senso sacrale che, del resto, la scrittura detiene in tutte le civiltà. Nell'antica Cina, come ricorda Roland Barthes, ci si preparava a scrivere al termine di una fase ascetica: la scrittura è un *satori*, un'illuminazione, che riguarda innanzitutto l'essere più che la conoscenza; analoga è l'esperienza nell'Occidente medievale dove, in alcune abbazie cristiane, i copisti si dedicavano al loro lavoro nello scriptorium solo dopo un giorno di meditazione. Qui le tecniche restano squisitamente pittoriche, anche se in alcuni casi la pennellata assume il carattere concreto della scrittura vera e propria, governata secondo l'andamento di una linea continua fluida in argento e oro, sopra e sotto velature di colore, alla maniera di antichi palinsesti manoscritti o cicli murali sovrapposti (Fig. 10). L'atmosfera religiosa è sovente enfatizzata dalla collocazione su supporti a leggio che, come i rotoli cartacei, ricordano l'estrazione liturgica della parola<sup>41</sup>. In questa fase l'artista si muove con la consapevolezza della ricerca contemporanea sull'autonomia del significante, cui contribuisce con la gioiosa passione del gioco e la fantasia dell'infanzia. Egli parte da un nucleo iniziale, un segno tenue ma ricco, che a sua volta genera una serie prolifica di tratti geneticamente interrelati; ne sviluppa tutte le possibili declinazioni con modi e registri diversi, talvolta con il dettaglio e la luminosità del codice miniato, talvolta con un'elaborazione pittorica grassa e magmatica. Scrive Franco Gallo nella presentazione ad una delle esposizioni più rappresentative di questo periodo, *Semi di Memoria*, allestita nella Casa e nei Giardini Chiappa di Crema: "L'esercizio insieme ludico e mnesico, ritmico e non intenzionale del corpo – nient'altro che questa fusione tramite l'esercizio (etimologicamente: l'ascesi): solo ciò porta l'artista al recupero dell'intensità primaria del proprio spazio corporeo. (...) Nelle opere di questa serie, però, è evidente il ritorno dei segni ad una più integrata relazione con il mondo della lettera e della scrittura: le forme immediatamente percepibili sono quelle della scrittura come vestigia o maceria solo parzialmente ricostruibile, dell'epifania improvvisa di segni scomparsi dall'uso, dell'iterazione magica o rituale della scrittura arcaica"<sup>42</sup>. Nessuna esaltazione di valori eterni, dunque, né identificazione con la grande vena del primitivismo che attraversa l'arte contemporanea - cui pure, per certi versi, andrebbero criticamente accostati alcuni tratti dell'opera di Noce - o una qualche adiacenza all'alterità del graffitismo urbano disegnato da Keith Haring; è, invece, pura sublimazione dell'attimo presente che si coagula intorno a un punto, ad un centro potente di attenzione che trattiene la vita nel momento del suo darsi. Un presente interiore che non è fuga dal reale, al contrario è sempre richiamo al nostro essere storico, alla responsabilità che deriva dalla nostra appartenenza ad un tempo civile e condiviso. Scrive ancora Gallo: "Nel momento in cui le scritture di Angelo Noce sembrano alludere, con le loro proprietà alchemiche suggerite dalla vergatura arcana, dai colori e dalle attinenze con le materie lavorate che l'autore ci presenta, ad una potenzialità edenica della scrittura e quindi per sineddoche della tecnica – al tempo stesso esse coprono e svelano, come cortine, gli incendi, le morti, la combustione, l'incombente precarietà delle culture"<sup>43</sup>.

La dimensione ludica si respira in molte sculture e installazioni: sono grandi uccelli e barche in filo di ferro, di cui abbiamo richiamato l'allegoria, o alti steli fitomorfi, anch'essi metallici, che scandiscono lo spazio nella dinamica sonora del loro oscillare; il loro background è certamente la concettualizzazione del *ready-made* o quella dell'*objet trouvé* dell'arte povera, ma qui assurgono ad una stanza dei giochi in cui perdersi incantati, talvolta interagendo con essi. V'è pure un'ascendenza anti-tecnologica alla maniera di Calder: mettono in vista l'elegante e originale

---

<sup>41</sup> G. BARBARISI, *Terra D'Ombra. Dipinti Sculture Installazioni di Angelo Noce*. Catalogo in mostra, Brescia 2000.

<sup>42</sup> F. GALLO, *Semi di Memoria. Dipinti Sculture Installazioni di Angelo Noce*. Catalogo in mostra, Casa Chiappa, Crema 1999.

<sup>43</sup> F. GALLO, *Op. cit.* pag. 3

reimpiego di materiali poveri, la leggerezza delle forme e la perizia ingegnosa del costruire, ma più di ogni altra cosa, danno luogo a un accadimento delicato e fuggevole, che sdrammatizza la monumentalità dell'impianto espositivo. Con *Rotte di Terra*, infatti, Noce introduce un progetto dal tono leggero sia dell'opera sia dell'allestimento, coagulando il discorso iconico e i temi introdotti intorno ad una modalità itinerante, all'orizzonte di un'atmosfera di passaggio dal gusto errante e migratorio. Il titolo dato a queste esposizioni<sup>44</sup> condensa il senso del viaggio allegorico ma informa direttamente i materiali che le abitano, primi fra tutti i supporti: ampie carte aperte come vele dentro spazi imponenti, le navate di una chiesa o le grandi arcate di un castello. Talvolta le grandi opere sono precedute o accompagnate da disegni preparatori, esercizi e appunti visivi che da soli costituiscono un corpus immane di tracce, una specie di diario di bordo inesauribile. Se ne ebbe una dimostrazione nell'esposizione *Carte di Memoria* dove, negli ambienti magici della Casa degli Stampatori Ebrei di Soncino, Noce si servì delle teche del Museo per mostrare una moltitudine di materiali raramente visti altrove in tale assortimento, e a proposito di uno dei quali -ammirati nello studio dell'artista- Marialisa Leone annota le proprie impressioni emotive: "(...) un grande libro talmente carico e gonfio da avere assunto l'aspetto di un mantice (...). Mi si offrono appunti materici, annotazioni su carte ritrovate, cartoncini poveri, materiali raccolti in depositi di venditori di pesce, ma ci sono anche frammenti di pregiate carte fatte a mano ad Amalfi. Una sorta di agenda di prove, di panorami ordinati con la precisione del naturalista (...). Anditi, penisole, propaggini, alveari calcarei, lingue porose, dirupi, lapilli di pomice, brusii minerali, spugne fossili, impronte sulfuree, solchi levigati. Episodi geologici. Le pagine del libro atlante si aprono, in ognuna una geografia. Una mappa cartografica di orientamenti sottili. Di tragitti"<sup>45</sup>.

Ed effettivamente è un fiume di piccoli cartigli o finestre che spesso tracima l'alveo del suo piccolo corso e la microscopia del suo darsi nel lavoro raccolto del miniaturista; diventa opera a tutti gli effetti, meglio sarebbe dire *meta-opera*, nella congiunzione di tessere elaborate in momenti distanti del viaggio e riaggregate per la costituzione di più articolati *patchwork*. Esempio è il caso di *Un tappeto per la fine del mondo*, un lavoro polimaterico iniziato nel 2011 e concluso l'anno dopo (*Fig. 11*), in cui ben 361 tessere di uguali dimensioni, ma realizzate con tecniche diverse, ordiscono la tessitura di un discorso iconico straordinario, un poema della vita della forma e del colore, che compendia ma non esaurisce le poetiche dell'autore: è un'autobiografia per immagini, in cui il fruitore può muoversi, e perdersi, seguendo rotte diverse, senza mai portare a conclusione il proprio cammino e la propria esperienza estetica.

### ***Che importanza ha il colore del cielo?***

Una delle strategie di Noce più efficaci e idonee al coinvolgimento del fruitore è l'uso colto del colore; sin dai lavori *figurativi* degli anni Sessanta alla fase recente degli *Orizzonti diurni e notturni*, esposti per la prima volta in *Stanze Emerse*<sup>46</sup> nel 2015, l'artista si serve di una lingua simbolica e dalla spiccata funzione conativa, tale cioè da coinvolgere al massimo grado il ruolo dell'osservatore, e non potrebbe essere altrimenti giacché il colore - oggi ne siamo pienamente consapevoli - non è ascrivibile solo alla sfera dell'oggetto ma alla vita dinamica del soggetto

---

<sup>44</sup> Esposizioni con il titolo *Rotte di Terra* sono state allestite in setting diversi, fra cui ricordo il al Mercato austroungarico di Crema, il Castello Visconteo di Pandino, il Museo Valtellinese di Storia e Arte di Sondrio, la Galleria PGI di Poschiavo e la Chiesa dell'Angelo di Lodi. Si veda in proposito la piccola pubblicazione A. NOCE, *Rotte di Terra* con testi di Gaetano Barbarisi e Giorgio Morena, Le Tavole di Aneda, Crema 2013.

<sup>45</sup> M. LEONE, *Angelo Noce. Carte di Memoria* in META Parole & Immagini, Numero 21, Crema 2006.

<sup>46</sup> AAVV. *Angelo Noce. Stanze Emerse*, testi in catalogo di G. BARBARISI, A. NOCE, G. PEDICINI, Spazio Soncino, Soncino 2015.

che osserva e interagisce con il mondo circostante, dunque con l'opera. Di una certa utilità per la nostra riflessione sul lavoro di Noce è almeno un richiamo alla *Farbenlehre* di Goethe e ai suoi sviluppi successivi poiché l'artista ne fa suo l'assunto e procede con un metodo che ne ricorda l'approccio. Giulio Carlo Argan sintetizza così uno dei concetti chiave della nota teoria dei colori: "Il luogo in cui si colgono nel loro formarsi i fenomeni luminosi e coloristici non è lo spazio, ma lo strumento fisiologico congegnato apposta per percepirli, l'occhio (...). Poiché la natura-oggetto e la persona-soggetto sono realtà vive e in movimento, e ciò che si vuole cogliere è la relazione tra i due ritmi di moto, bisogna vedere come l'occhio si comporti nel corso di una percezione che non è mai, in nessun caso, istantanea. L'analisi è dunque sempre l'analisi di un processo della mente", proprio come avviene per la prospettiva<sup>47</sup>. Come si sa, infatti, Goethe muoveva una critica radicale alla fisica di Newton, che voleva i colori come emanazione oggettiva della luce –che è, invece, soltanto la condizione per vederli- e non come proiezione soggettiva della percezione umana. Le conclusioni degli esperimenti di Goethe, si sa, incontreranno fortune alterne; saranno riprese e sviluppate un secolo dopo, per esempio, da Rudolf Steiner -che esercitò grande influenza su molti artisti del Novecento- ma troveranno nuova vitalità e una nuova sintesi solo nello sviluppo della scienza moderna, in particolare con la fisica dei quanti. Scrive Martin Basfeld: "Ora sappiamo che la nostra descrizione del mondo così come appare corrisponde al modo con cui noi lo riproduciamo, cioè lo ricostruiamo. In questa prospettiva si rivela superata anche l'idea della luce bianca, come qualcosa che è possibile scomporre in elementi costitutivi colorati per poi nuovamente ricomporla (...). Secondo Goethe i colori non sono parti ma 'azioni e passioni' della luce"<sup>48</sup>. Tra le diverse implicazioni di questi principi ci interessa in primo luogo l'idea secondo la quale tra il mondo e l'uomo che lo osserva esiste un'interdipendenza capace di modificare e di istituire l'essenza stessa delle parti. Un'identità convalidata, del resto, dalle moderne scienze semiotiche che, sebbene su un piano diverso, studiano i codici culturali condivisi, superando di fatto la dialettica tra soggettivismo e oggettivismo<sup>49</sup>. Angelo Noce non intende entrare in modo diretto nel merito del dibattito, per quanto affascinante da un punto di vista filosofico, ma se ne serve poiché sa che i colori insorgono nella dinamica di luce e tenebra, nascono cioè dall'interazione della luce col nero, e ne fa motivo portante della sua ricerca più recente. Egli invita il suo interlocutore a una qualità di godimento delle sue opere che includa lo sguardo attivo, la sua visione presente; in qualche modo chiede un contributo alla costruzione stessa del testo pittorico nel suo compiersi, un po' come avviene nelle macchie di Rorschach. L'artista si interroga sul principio del colore nella relazione. E scopre che proprio da una negazione della luce, o dal collocarsi al confine tra la luce e l'oscurità, un possibile andamento cromatico utile al suo scopo *inclusivo* riesce a manifestarsi. È un'idea che ha ben tratteggiato Alain Badiou scrivendo del nero nella cultura occidentale<sup>50</sup>, e che si applica convenientemente a molte delle opere recenti di Noce, soprattutto laddove prevalgono i toni neri e blu, sia nelle varianti matte che brillanti. Attraverso il colore, mediante la giustapposizione di quantità e qualità diverse del pigmento, egli giunge nell'opera alla forma, che grazie al colore si fa riconoscibile. Se negli *Orizzonti* l'intreccio del colore si determina entro le dimensioni orizzontali e verticali della superficie pittorica, esso si sviluppa altresì in una direzione che l'azione e lo sguardo solcano in profondità, vale a dire come il

---

<sup>47</sup> G. C. ARGAN, *Introduzione a J.W. GOETHE, La Teoria dei Colori*, a cura di R. Troncon, Il Saggiatore, Milano 1981.

<sup>48</sup> M. BASFELD, *Il colore è la natura conforme al senso dell'occhio* in AA.VV., "Goethe Scienziato", a cura di Giulio Giorello e Agnese Grieco, Einaudi, Torino 1998, pag. 71.

<sup>49</sup> M. AGNELLO, *Semiotica dei Colori*, Carocci Editore, Roma 2013, pag. 59 e seguenti.

<sup>50</sup> A. BADIOU, *Le noir. Eclats d'une non-couleur*. Editions Autrement, Paris 2016. Trad. it. di M. Zaffarano, *Lo Splendore del Nero*, Ponte alle Grazie, Milano 2017.

risultato di stratificazioni grasse, create e ritrovate per mezzo di abrasioni, scavi, escoriazioni sul piano della concrezione. Da un lato, dunque, si compie una giustapposizione tonale in progressioni geometriche adiacenti, dall'altro il racconto cromatico perviene a una memoria dell'agito, in profondità; come per le opere materiche, si dilata in modo temporale, è quasi congenito alla vita dell'opera. In tutti i casi percepiamo un accumulo di livelli, ottenuto con velature ripetute in una pluralità di mezze tinte e sfumature che concorrono a creare una sorta di effetto flou, e giungono a farci percepire la sostanza impalpabile che avvolge o contiene le scene plastiche fino a farle svanire sulla linea d'orizzonte. La composizione produce un impulso a cercare il punto di fuga su quella linea, marcata o abbozzata che sia sullo sfondo, per poi dissolversi quando lo sguardo rintraccia una nuova messa a fuoco sui primi piani, che sono campiture regolari, come finestre aperte su un micro-orizzonte più vicino, o pagine su un medesimo schermo d'osservazione. Cosicché lo sguardo si sposta continuamente tra punti differenti, circostanza che consente un'elaborazione personale unica, a seconda dell'itinerario topografico che di volta in volta si percorre (Fig. 12). Nella risposta a questo stimolo consegue un bilanciamento ininterrotto di quella percezione cromatica complementare che a mano a mano si viene a determinare nel nostro occhio creativo. In questo rinveniamo, specularmente, un altro concetto fondamentale della teoria che Goethe così descrive: "Se l'occhio percepisce un colore, viene subito messo in attività ed è costretto per sua natura, in modo tanto inconscio che necessario, a produrne subito un altro che insieme al dato include la totalità della gamma cromatica. Ogni singolo colore stimola nell'occhio, mediante una sensazione specifica, l'aspirazione alla totalità. Per conseguire questa totalità, per appagarsi, l'occhio cerca accanto a ogni zona di colore una zona incolore, sulla quale produrre il colore richiamato dalla prima. Questa è la legge fondamentale di ogni armonia cromatica"<sup>51</sup>.

Se la vasta produzione artistica contemporanea ha continuato in chiave post-concettuale ad allungare il percorso di uscita dell'opera dal campo della cornice testuale, sino a spingere la sfera del reale verso quella dell'arte, negli *Orizzonti* di Noce si compie un percorso inverso, che ci obbliga a rientrare nel dipinto attraverso un elemento nevralgico, un *punctum*, come nella tradizione novecentesca. Naturalmente ciò avviene con gli strumenti sottili della riflessione attuale, in un territorio di frontiera come si è detto, precisamente nel contrasto tra luce e tenebra, ma anche al confine tra iconico e aniconico, dove l'astrazione non rinuncia all'evocazione di scene riconoscibili, e che si polarizzano, come segnala il titolo stesso del ciclo, in due ordini di paesaggio. È il fragore maestoso dei toni chiari e caldi della luce solare a descrivere il corso degli *Orizzonti diurni* in un caso, sono atmosfere oscure e oniriche, cupe, le *nuances* dei neri e dei blu adoperati negli *Orizzonti notturni*. La sintassi di linee, punti e masse di colore genera il discorso delle forme, ed il significato cromatico degli uni e degli altri emerge dalla loro giustapposizione nella complementarità. Domina il campo, talvolta, un'unica figura: è l'incontro cruciforme di due assi o, in altri casi, un segno verticale che fende la patina come una grande ferita aperta, uno squarcio talvolta ricucito, che resta un punto d'interesse ineludibile. La ricucitura del lacerto non è mai ricomposizione riuscita del tutto, non è una pacificazione; anche nei casi di una perfetta giunzione delle parti verticali resta aperta una fenditura, uno spiraglio, dal quale trasuda la luce (Fig. 13). Qui l'estetica informale del ruvido e della saturazione magmatica, in contrapposizione implicita alla levigatezza seduttiva e volutamente nauseante del neo-Pop o alla *softness* di recenti quanto incerti *rientri* nella sfera della pittura, è una dichiarazione di poetica che pone ancora una volta il pianeta, nella sua concretezza, al centro del testo pittorico. L'essenza di queste tele è una pittura sinestetica che ci trasporta nel luogo, ci fa percepire la grana della sabbia e la schiuma dell'acqua, la trasparenza dell'aria e l'incandescenza della terra. Diventa esperienza tattile e ol-

---

<sup>51</sup> J. W. GOETHE, *Teoria dei Colori*, Trad. it. di A. Monferini e M. Bignami, cit. in Johannes Itten, *Arte del colore*, pag. 20, Milano, Il Saggiatore, 1992.

fattiva, più ancora, è un'immersione totalizzante. Come osserva Marialaura Agnello a proposito dell'uso *sostanziale* del colore: "il fenomeno della sinestesia (...) permette di allargare il nostro campo di lavoro riguardante il significato dei colori dalla dimensione prettamente visiva a una percezione del mondo di tipo olistico, a tutto tondo, comprendente la corporeità nel suo complesso, a prescindere dalla scolastica distinzione dei sensi in cinque sfere separate"<sup>52</sup>. Noce inaugura questo ciclo di dipinti di nuovo all'insegna dell'astrazione di emblemi materici, ma allo stesso tempo formula scenari di significato con ammiccamenti al referente: non sfuggiranno le allusioni ai tragici paesaggi marini del nostro tempo, nel mare della notte, una notte indistinta che non diventa mai giorno, al confine tra sonno della ragione e risveglio della coscienza. Dopo il colore teorico e immateriale delle grandi vele sospese, i *terra di siena*, i *porpora* e i *cherokee red* delle carte srotolate, Noce pondera una pittura meditativa, che induce una nuova apertura interiore piuttosto che il disorientamento contestuale. In tutta la serie degli *Orizzonti diurni* v'è un uso di pacate stesure di colore, meditate nei *glissando* e nei *crescendo*, evocativi di un presente ritrovato, di un equilibrio apollineo che induce la sospensione ed il silenzio poetico dei paesaggi marini pomeridiani. Simmetricamente, nei *Notturni* lo sfavillio intermittente di piccole o piccolissime fonti luminose su sfondi blu o neri apre una speranza alla nostra vista, massaggiata da misteriose provenienze: sono astri nel cielo, piccoli fuochi nel cuore della notte, anime del corpo della terra che appaiono nel loro minuscolo ma energico baluginare (*Fig. 14*). Annota Noce nei suoi diari, in forma ritmica e sincopata: "Noi veniamo dal buio. Portiamo con noi nel buio un filo di luce. Come fosse fuoco che si spegne, ci soffiama sopra per riaccenderlo. Ci riscalda e ci dà continuità un filo di luce, nel buio. Quel filo di luce è anche linguaggio. Il linguaggio è quel filo di luce che conserviamo. La pratica quotidiana del linguaggio alimenta quella luce e un po' la espande. Così in modo implicito ed esplicito, col fare, rendiamo grazia al *principio di luce*". Metaforicamente la luce ci risveglia dal sonno della notte; concretamente, in gradi diversi, sposta l'impressione e la coscienza di noi stessi attraverso le sottili modulazioni dei colori dentro le cose; continua a pulsare e oscillare secondo le alternanze e i ritmi dell'armonia, sino a pervenire agli estremi. Sino al bianco, l'evocazione di un bianco abbagliante che fonde la visione ordinaria, diventa spazio totale che sommerge le membra che siamo, e dove finalmente si vede senza guardare. In sua assenza non ci sarebbero né la luce né le tenebre - i loro concetti - né gli orizzonti diurni né quelli notturni: anche quando è solo accennato o sbirciato, lo splendore del bianco dentro il nero, e le sue variazioni, è la vera essenza di entrambi.

Per questa via, orientata alla vita che si osserva, alla sua fisiologica materialità nell'aspirazione a trascendere se stessa, Angelo Noce perviene, o almeno lambisce, un territorio eidetico, fondante la sua ricerca profonda, ma anche la sua piena appartenenza alla storia dell'arte contemporanea nel tempo odierno. L'artista rende concreto il proprio contributo ad una modernità identitaria universale, non globalizzata, che potrebbe concorrere a inaugurare un nuovo corso, quella tensione alla quale fa riferimento Nicolas Bourriaud quando parla di una decostruzione storica del postmoderno: "Principi che si potrebbero enumerare: il presente, la sperimentazione, il relativo, il fluido. Il *presente*, perché il moderno è una passione per l'attuale, per l'oggi in quanto germe e inizio; contro le ideologie conservatrici che lo vorrebbero imbalsamare (...). La *sperimentazione*, perché essere moderni significa arrischiarsi a cogliere l'occasione, il *kairos*. Significa avventurarsi: non essere soddisfatti della tradizione, delle formule e delle categorie esistenti, ma aprire nuovi cammini, fare da guida. Per restare all'altezza di questo rischio occorre pure mettere in questione la solidità delle cose, praticare un *relativismo* generalizzato, un comparativismo critico spietato nei confronti delle certezze più incrollabili. (...) È la ragione per cui il moderno è partigiano dell'evento contro l'ordine monumentale, dell'effimero contro gli agenti di un'eternità marmorea; è

---

<sup>52</sup> M. AGNELLO, *Op. cit.*, pag. 93.

un'apologia della fluidità contro l'onnipresenza della reificazione<sup>53</sup>. L'opera di Noce, tuttavia, è anche il frutto di un cammino individuale ulteriore che, mentre li sfiora, trascende i piani troppo ravvicinati, poiché la sua arte ricolloca ad ogni passaggio il lavoro creativo nella sfera della ricerca infinita sul senso dell'esistenza, che è patrimonio e scopo comune.

## BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. *Artevalle 2014: l'arte incontra la natura* in [www.arte.it](http://www.arte.it), Luglio 2017.
- AAVV. *Angelo Noce. Stanze Emerse*, catalogo della mostra omonima, testi di G. BARBARISI, A. NOCE, G. PEDICINI, Spazio Soncino, Soncino 2015.
- M. AGNELLO, *Semiotica dei Colori*, Carocci Editore, Roma 2013.
- N. ANTONACCIO, *La materia muta: incontro con Angelo Noce*, in Crema Produce, Luglio 1987.
- G. C. ARGAN, *Introduzione a J.W. GOETHE*, La Teoria dei Colori, a cura di R. Troncon, Il Saggiatore, Milano 1981.
- A. BADIOU, *Le noir. Eclats d'une non-couleur*. Editions Autrement, Paris 2016. Trad. it. di M. Zaffarano, Lo Splendore del Nero, Ponte alle Grazie, Milano 2017.
- G. BARBARISI, *Ambientazione Poetica*. Testo in catalogo della collettiva omonima, a cura di Gaetano Barbarisi, Giancarlo Cavallo e Regina Coppola, Centro Einaudi-Electa, Brescia 1986.
- G. BARBARISI, *Angelo Noce. Terre Grafiche*, testo in catalogo della mostra, Centro Einaudi-Electa, Brescia 1987.
- G. BARBARISI, *Angelo Noce. Migrazioni*, testo in catalogo della mostra, Circolo Culturale della Fiera, Crema 1993.
- G. BARBARISI, *Angelo Noce. Arcaica*, testo in catalogo della mostra, Rocca Sforzesca, Soncino, 1996.
- G. BARBARISI, *Angelo Noce. Superfici del Tempo*, catalogo della mostra, Palazzo Boselli, San Giovanni Bianco, 1997.
- G. BARBARISI, *Tracce Essenziali nella Ricerca di Angelo Noce*, in Ottave, Multimedia, Salerno 1999.
- G. BARBARISI, *Terra D'Ombra. Dipinti Sculture Installazioni di Angelo Noce*. Catalogo in mostra, Chiesa di S. Zenone all'Arco, Brescia 2000.
- G. BARBARISI, *Angelo Noce. Rotte di Terra*, testo in catalogo, Galleria PGI, Poschiavo 2003.
- G. BARBARISI, *Fabula. Angelo Noce*. Catalogo della mostra, Chiostrì di San Domenico, Crema 2009.
- G. BARBARISI, G. MORENA, A. NOCE, *Rotte di Terra, Le Tavole di Aneda*, Crema 2013.
- R. BARILLI, *Informale Oggetto Comportamento*, Feltrinelli, Milano 1979.
- R. BARTHES, *L'Empire des signes*, Skira, Geneve 1970; trad. it. di A. Vallora, L'Impero dei Segni, Einaudi, Torino 2002.
- M. BASFELD, *Il colore è la natura conforme al senso dell'occhio* in AA.VV. Goethe Scienziato, a cura di Giulio Giorello e Agnese Grieco, Einaudi, Torino 1998.
- J. BAUDRILLARD, *La Sparizione dell'Arte*, traduzione italiana di Elio Grazioli, Giancarlo Politi Editore, Milano 1988, pag.48.
- N. BOURRIAUD, *Radicant: Pour une esthétique de la globalisation*, 2009; trad. it. di M.E. Giacomelli, Il Radicante. Per un'estetica della globalizzazione, Postmediabooks, Milano 2014.
- R. CAILLOIS, *Les Jeux et les hommes: le masque et le vertige* (1958), trad. di Laura Guarino, I giochi e gli uomini. La maschera e la vertigine, introduzione e note di Giampaolo Dossena, Milano, Bompiani, 1981
- G. CAVALLO, *Indizi Terrestri. Angelo Noce e Milena Scarabello*, Sterling Europea, Roma 1989.
- S. CHIODI, *La Condizione Postmediale delle Arti Visive* in Orientamenti dell'Arte Contemporanea, [www.treccani.it](http://www.treccani.it), 2016.
- E. CRISPOLTI, *Gli anni dello smarginamento e della partecipazione* in La Pittura in Italia, Il Novecento. Le Ultime Ricerche, Electa Milano 1994.
- M.B. DE LOGU, *Il Corpo Riflesso. Un carteggio affrescato fra Mariella Busi De Logu e Angelo Noce*, in Wall Street International, 13 ottobre 2013.
- L. DI PIERRO, *Gli Stucchi di Noce al Sant'Agostino*, La Provincia di Cremona, 4 maggio 1979.
- L. DI PIERRO, *Angelo Noce, Viaggio nella materia* in Ipotesi 80, Crema, Giugno 1979.

---

<sup>53</sup> N. Bourriaud, *Radicant: Pour une esthétique de la globalisation*, 2009; trad. it. M.E. Giacomelli, Il Radicante. Per un'estetica della globalizzazione, Postmediabooks, Milano 2014.

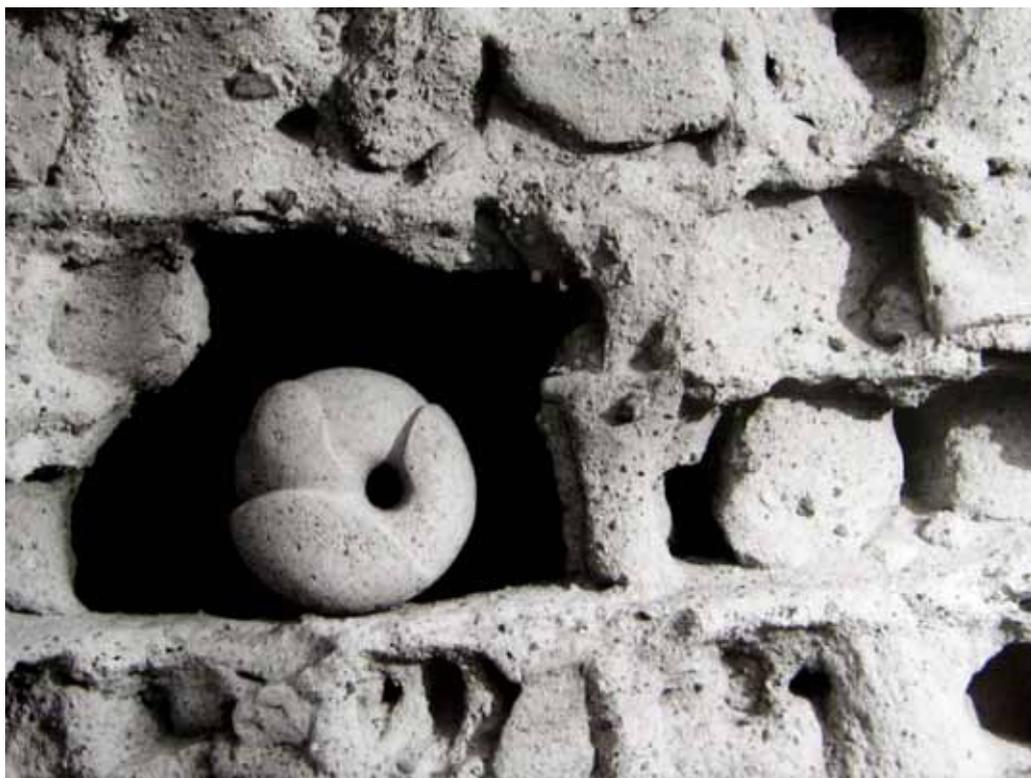
- G. DI GIACOMO, *Dalla Modernità alla Contemporaneità: L'opera al di là dell'oggetto*, in Studi di Estetica, Anno XLIV, n° 6 (2016/2).
- G. FERRARI, *Angelo Noce. Derive e Migrazioni*. Testo in catalogo, Palazzo Vailati, Crema 1987.
- H. FOSTER, *Il Ritorno del Reale. L'Avanguardia alla Fine del Novecento*, Postmedia Books, Milano 2006.
- F. GALLO, *Semi di Memoria. Dipinti Sculture Installazioni di Angelo Noce*. Catalogo in mostra, Casa Chiappa, Crema 1999.
- A. LADINA, *Angelo Noce. L'Urlo*, catalogo in mostra, Sala Consiliare del Comune, Vaiano Cremasco, 1985.
- M. LEONE, *Angelo Noce. Carte di Memoria* in META Parole & Immagini, Numero 21, Crema 2006.
- R. MELE, *Materia Muta nelle Terre Grafiche di Noce*, Il Mattino, 7 aprile 1987.
- S. MERICO, *Mare Dentro*, Il Nuovo Torrazzo, 20 settembre 1997.
- S. MERICO, *Questione di Frequenze*, Il Nuovo Torrazzo, Crema 27 dicembre 1997.
- A. NOCE, *Appunti e diari di viaggio inediti (talvolta senza luogo e data)*, curati dall'autore e consultabili presso lo studio dell'artista.
- A. NOCE, *Scritti*, informazioni, materiali e immagini delle opere contenute nel sito dell'artista: [www.angelonoce.com](http://www.angelonoce.com), Luglio 2017.
- G. PEDICINI, *L'estasi ineffabile dell'esperienza*, testo in catalogo della mostra omonima di A. Noce presso Archimass Laboratorio, Palazzo Spinelli di Laurito, Napoli 1995.
- G. PEDICINI, *Il Respiro della Materia. I Colori dell'Anima*. Catalogo della mostra di Angelo Noce e Sergio Vecchio, Sale Francesco Agello, Cittadella della cultura, Crema 2014.
- L. SPIAZZI, *Terre Grafiche di Angelo Noce* in Bresciaoggi, 4 aprile 1987.

## ESTRATTO DELLE MOSTRE PRINCIPALI

- 1985 Personale "*Materia Muta*", Centro Culturale S. Agostino, Crema; Personale "*L'Urlo*", Sala Consiliare, Vaiano Cremasco (CR).
- 1987 Personale "*Terre grafiche*", Centro Internazionale Multimedia, Salerno.
- 1989 "*Indizi terrestri*", A. Noce e M. Scarabello, Sterling Europea, Roma.
- 1990 "*Storie naturali*", Mostra internazionale libro d'artista, Villa Croce, Museo d'Arte Contemporanea, Genova; Personale "*Oera rossa*", Galleria d'Arte Contemporanea "La Sorgente", La Spezia.
- 1991 "*Storie naturali*", Mostra internazionale libro d'artista, CCB, Driekoningenstraat 126, Berchem (Belgio).
- 1995 Personale "*L'estasi ineffabile dell'esistenza*", Archimass Laboratorio, Palazzo Spinelli, Napoli.
- 1996 "*Arcaica*", Antologica, Rocca Sforzesca, Soncino (CR).
- 1997 Personale "*Superfici del tempo*" Palazzo Boselli, San Giovanni Bianco (BG); Personale "*Terra d'ombra*", Antica Chiesa di San Zenone all'arco, Brescia.
- 2002 "*Rotte di terra*", dipinti, sculture, installazioni, Castello Visconteo, Pandino (CR); Personale "*Rotte di terra*", dipinti, sculture, installazioni, Museo Valtellinese di Storia e Arte, Sondrio.
- 2003 "*Jumelages des Arts*", Espace Saint-Jean, Melun (Francia); Personale "*Rotte di terra*", Galleria PGI, Poschiavo (Svizzera).
- 2005 Personale "*Carte di memoria*", Casa degli stampatori ebrei, Soncino (CR).
- 2008 Personale "*Rotte di terra*", ex Chiesa dell'Angelo, Lodi.
- 2009 Personale "*Fabula*", Fondazione San Domenico, Crema.
- 2010 Personale "*Rotte di terra*", Archivio/Laboratorio di Paestum Sergio Vecchio, Paestum (SA).
- 2015 Personale "*Stanze emerse*", Spazio Soncino (CR).

## INDIRIZZO E SITOGRAFIA

Studio: 26013 Crema (Italia) - Via Cadorna, n. 59 - Tel. 333-6921595  
 e-mail: [angelonoce@alice.it](mailto:angelonoce@alice.it)  
[www.angelonoce.com](http://www.angelonoce.com)



1. *Terre del sud*, Installazione, 1982



3. *Materia muta*, 50x50 cm., 1984



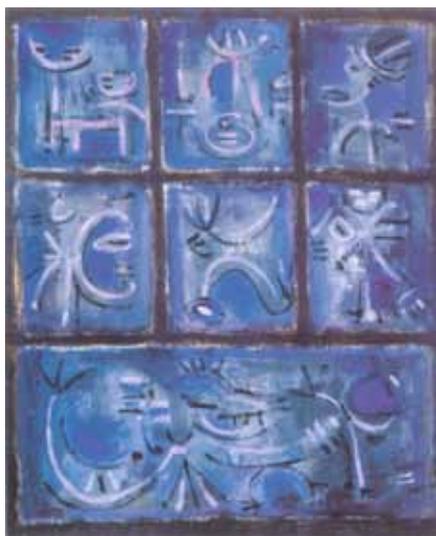
4. *Migrazioni*, 70x90 cm., 1993



2. *L'Urlo – Agonia di Ulrike M.*, 80x60 cm, 1979



5. *Spirale (part.)*, 2002



8. *Arcaica*, 60x50 cm., 1996

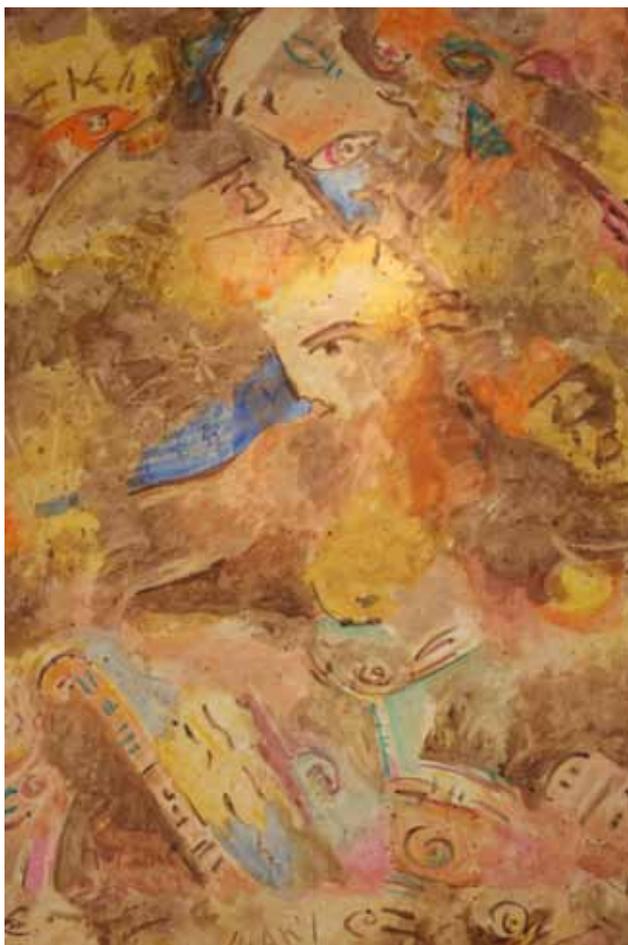


7. *Ad ogni tempo ci sia dato esserci*, 305x711 cm., 1990 (C.G.I.L. Crema)



6. ArteValle, *Lettere per il cielo*, Installazione, 2014





9. *Fabula – Le grandi carte (part.)* - 2009



10. *Fabula – Le grandi carte (part.)*, 2009



11. *Un tappeto per la fine del mondo*, 181x123 cm., 2012



*12. Orizzonti, 71x50 cm., 2016*



13. *Orizzonti*, 34x24 cm., 2016



14. *Orizzonti*, 34x34 cm., 2016