

AUGUSTO AGOSTA TOTA EDITORE

GLI UOMINI DELL'ARCOBALENO

© COPYRIGHT 1984 BY AUGUSTO AGOSTA TOTA EDITORE, PARMA, ITALY

DAVIDE LAJOLO

**GLI UOMINI
DELL'ARCOBALENO**

INTRODUZIONE
di
GIANCARLO VIGORELLI

Per desiderio dell'Autore questo volume è dedicato a

MARINO MAZZACURATI

da opere del quale sono state tratte le
dodici tavole fuori testo
riprodotte a tre colori con speciale tecnica
di arte litografica.

Un affettuoso ricordo del grande «Mazza» è tracciato da

RENATO GUTTUSO



**AUGUSTO AGOSTA TOTA EDITORE
PARMA**

MCMLXXXIV

DEDICO
LA PRIMA EDIZIONE DI QUESTO LUNGO RACCONTO
SUI PITTORI CHE HO CONOSCIUTO
— «GLI UOMINI DELL'ARCOBALENO» —
AL CARISSIMO AMICO SCOMPARSO
MARINO MAZZACURATI.
QUESTO SENTIMENTO PER IL VALOROSO SCULTORE
NON È SOLTANTO UNA MANIFESTAZIONE D'AFFETTO
A TESTIMONIARE
I LUNGI ANNI DI SOLIDALE AMICIZIA,
MA VUOLE OFFRIRE SOPRATTUTTO IL RICONOSCIMENTO
PER UN ARTISTA CHE
HA PARLATO IL LINGUAGGIO DELL'ARTE
DIALOGANDO CON I SUOI IMPERITURI MONUMENTI
IN TANTE PIAZZE D'ITALIA.
MAZZACURATI PITTORE, MAZZACURATI SCULTORE,
MAZZACURATI ANIMATORE DELLA «SCUOLA ROMANA»
CON SCIPIONE E MAFAI,
MAZZACURATI INTELLETTUALE COMBATTIVO
E PATRIOTA DI FEDE INTEMERATA NELLA LIBERTÀ,
MERITA DI RISUSCITARE
NEL RICORDO, AGLI ITALIANI,
CON LA SUA GRANDEZZA E IL VALORE DELLE SUE OPERE.
DAVIDE LAJOLO

RICORDO DI MARINO MAZZACURATI
di
RENATO GUTTUSO

Marino Renato Mazzacurati fu, come uomo e artista, al centro di una fase dell'arte italiana assai ricca di fermenti geniali. Una fase che è stata tenuta in scarsa considerazione dalle vicende confuse sopravvenute in Italia in questo dopoguerra. Tuttavia, anche in questo secondo periodo, avvelenato da polemiche aspre e spesso non giustificate, Mazzacurati seppe, con la sua intelligenza e la sua ironia, agire da elemento equilibratore, cercando di sdrammatizzare gli scontri, ma anche, prendere posizione coraggiosamente e disinteressatamente, tutte le volte che lo ritenne necessario.

Lo avevo conosciuto nel 1931, in un fugace incontro, assieme a Scipione, con il quale aveva collaborato alla creazione della rivista «Fronte». «Fronte» fu il primo, dei gesti *eroici* di Mazzacurati, perché fu lui, figlio di un benestante emiliano, a finanziare la rivista attorno alla quale si erano raccolti Ungaretti, Scipione, Mafai, la Raphaël, e l'allora giovane poeta Libero de Libero.

La rivista ebbe brevissima vita; pure vi trovammo (io ero allora in Sicilia, e molto giovane) alcune informazioni letterarie, tra l'altro una bellissima traduzione della «Anabasis» di Sir John Perse, che ebbe una certa influenza sul mio esordio nel campo dell'arte.

Rividi poi Mazzacurati, e mi legai a lui di una bella amicizia, fondata sulla reciproca stima, negli anni quaranta. Durante la Resistenza, nella sua casa, vicino a Piazza Cavour, tenemmo con altri amici antifascisti riunioni e dibattiti. In

casa sua, assieme a Mario Alicata e a Massimo Aloisi elaborammo un appello alla giovane cultura italiana.

Sempre a casa sua e in collaborazione con lui e con Mirko facemmo i bozzetti per due manifesti che furono affissi sulle mura di Roma, nei primi giorni dell'arrivo degli alleati.

Il sodalizio con Mazzacurati continuò poi, dopo la guerra, a Villa Massimo. Avevamo ottenuto in affitto gli studi dell'accademia tedesca. Lo studio di Mazzacurati era contiguo al mio. Vidi nascere i suoi generali, i suoi disegni pieni di passione e di ironia, di acutezza e di forza. Furono anni molto belli, malgrado le polemiche. Facemmo una festa in costume una sera, a Villa Massimo, e Mazzacurati, «Mazza» anzi, perché così tutti lo chiamavamo, ne fu l'animatore e l'organizzatore. Mazza era invincibile a «braccio di ferro», era buon ballerino, e fu autore di molti soprannomi di artisti e letterati italiani, che ancora si sentono ripetere, magari attribuiti ad altri due grandi protagonisti del mondo culturale romano, Ennio Flaiano e Nino Maccari.

Questo suo modo diretto di colpire i personaggi attraverso giochi di parole, corrispondeva al suo sferzante disegno, al suo modo di intervenire sulla creta, e soprattutto sul gesso; perché in realtà era nell'intagliare il gesso con il coltello o con la sgorbia che Mazza esprimeva il meglio di se stesso.

Potrei andare avanti a lungo con i ricordi e so che, trattandosi di un amico indimenticabile come lui, si è portati a parlare più del personaggio, della sua grande umanità, della sua generosità, del suo gusto di raccontare, di scoprire talenti (non si dimentichi che fu il primo a capire il talento di Ligabue), che delle sue straordinarie qualità di scultore e disegnatore.

Alla critica, che ha il torto di non averlo studiato abbastanza, spetta questo compito. A noi, a me, di ricordarlo come uomo dal grande cuore e come indimenticabile amico.

RENATO GUTTUSO



Wagon county

STUDIO PER «LOTTATORI», CHINA, cm. 34,6×49,6

IL «LEGGENDARIO» DI DAVIDE LAJOLO
Introduzione di
GIANCARLO VIGORELLI

Il Leggendario di Lajolo continua. Anche in questo libro-album di incontri con artisti.

*Qualcuno dirà che Lajolo scrive un po' sempre un'autobiografia. Non dico di no. Ma è anche vero che Lajolo non riesce neanche ad immaginare la propria vita senza l'incrocio della vita degli altri. Addirittura non ha senso, per lui, la vita se non è vivere in mezzo agli altri. Viene quasi voglia allora di invertire il gioco, e di domandarci e rispondere se non è di fatto la compresenza degli altri a fare da verifica della sua stessa autobiografia permanente, da **A conquistare la rossa primavera** a **Il voltagabbana**, da **Come e perché** a **Veder l'erba dalla parte delle radici**, da **I mè** a **Ventiquattro anni**, esemplare autobiografia corale.*

Dentro alla sua autobiografia — e forse sarebbe più giusto dire alle sue autobiografie rivisitate ed aggiornate — bisognerebbe distinguere, nella ronda delle altre presenze, quanto meno due filoni, se pure ha senso la distinzione, i politici e gli scrittori.

*Alcuni protagonisti della politica internazionale, oltre che in **Ventiquattro anni**, vengono alla ribalta in **I rossi**, da Mao a Krusciov, da Ciu En-lai a Ho Ci Min, da Thorez a Smrkovsky, e in **Finestre aperte** a **Botteghe Oscure** si affacciano invece i comprimari del comunismo italiano, Togliatti, Longo, Amendola, Pajetta, Berlinguer, Ingrao, tutti quanti. Ma su Terracini, Negarville, Vidali, si ve-*

dano le pagine franche di **Ventiquattro anni**, e si ricorderà che nel '72 Lajolo aveva messo a fuoco un bel ritratto di Di Vittorio.

Ma pur con tutta la sua partecipazione alla politica, il cuore (e non dico la mente: perché Lajolo non è un intellettuale e detesta i professionisti dell'intellettualismo gratuito, peggio se pagato), il cuore contadino di Lajolo è sempre andato di preferenza verso gli scrittori, i poeti, gli artisti. Leggete, ancora una volta il diario **Ventiquattro anni**, e ognuno potrà constatare che i nomi degli scrittori, se proprio non sovrastano i politici, certo vi si parallelizzano, anzi servono spesso di correttivo alla politica. Lajolo non ha mai potuto fare a meno del sodalizio dei poeti.

Quel titolo, **Poesia come pane** del '73, è più di una confessione della sua vera fame. Chi può togliere ad un uomo il pane? Lajolo, non senza una superstite innocenza, vorrebbe che la poesia fosse il nostro pane quotidiano: anche per rifarci dei troppi bocconi amari che siamo costretti ad ingoiare. Anni fa, ad invocare la poesia come «consolazione» si rischiava d'essere scomunicati. Lajolo, che ha esordito come poeta, ha sempre ritenuto che soltanto la poesia sa salvaguardare la vita, anzi la difende a tal punto da annullarne ogni offesa.

Qui in **Poesia come pane**, sul filo di incontri veri o di riapparizioni immaginate non meno vere, parla di Ungaretti e di Quasimodo, di Eluard e di Hikmet, di Hemingway e di Malaparte: come vedete, anche qui, Lajolo va controcorrente, mettendo insieme nomi che altri eviterebbero, escluderebbero; lui invece no, perché, per diversi che siano e lo ammette, appartengono tutti all'unica famiglia, spirituale più che letteraria, dei poeti, degli scrittori, degli artisti. Naturalmente, non nasconde le preferenze, anzi le identificazioni; e in testa a tutti mette il suo Pavese, il suo Fenoglio, dei quali non si è stancato mai di tornare a scrivere, anche dopo avere licenziato nel '60 **Il «vizio assurdo»**, la fraterna biografia di Pavese, e nel '78 l'altra biografia, **Fenoglio**, altrettanto fraterna.



Ora, quasi per chiudere il ciclo dei suoi amori, ecco questo «leggendario» dedicato a pittori, scultori, artisti maggiori e minori, frequentati o anche soltanto incontrati in più di quarant'anni.

Non è una sorpresa questo amore di Lajolo per l'arte. In **Ventiquattro anni**, già dalle prime pagine che chiudono il 1945, — allora il partigiano Ulisse era entrato il 28 aprile all'Unità, preso di peso da Amendola — si legge: **«Ho conosciuto Casorati. Un pittore che non s'è infettato con il fascismo. Mi ha parlato di Carlo Carrà e di Pietro Morando. Erano amici inseparabili e frequentavano Gramsci e Gobetti. Mi ha raccontato di una cena con i due personaggi: «Tutti e due sapevano di politica e di cultura e tutti e due**

capivano benissimo anche la pittura». Mi ha accompagnato da Casorati il suo allievo, Menzio. Menzio ha un sorriso che nessuno riesce a disperdergli dal viso. È la serenità. Parla poco e lento. Conoscere gli artisti, quelli che danno poesia con i segni e i colori è emozionante. Sono tutto gesti anche loro, come non sapessero esprimersi con parole. Quasi ogni sera dopo le ventidue batte ai vetri del mio ufficio, al primo piano di corso Valdocco, il pittore Spazzapan. È un uragano di bestemmie e di proteste. Gli occhiali stretti sul naso, vestito severamente di scuro, la farfalla al colletto della camicia, un bastoncino in mano. Parla come abbaiasse, ma è più buono del pane. Siamo diventati amici. Viene quasi tutte le notti. Mi porta sempre qualche disegno da vedere. Disegna come parla, graffiando. Non lo riconoscono per quello che vale né i mercanti né i critici. Sono stato nel suo studio. Mi sembra un grosso pittore. Molto diverso da Casorati, con più aggressività. Stasera Spazzapan è venuto con lo scrittore Giacomo Noventa. Sembrano due matti; uno furioso e uno beato. Abbiamo finito alle cinque del mattino di discutere sul mostro Picasso: ha concluso un'epoca e ha dato inizio ad un'altra, dicono convinti entrambi».

Ho trascritto questa pagina del suo lontano diario, perché, questo nuovo libro prende l'avvio proprio da quell'indimenticabile '45, e i nomi che si fanno avanti — oltre ad un bel ritratto a rimpianto di Morando — e tornano, sono gli stessi, Casorati, Spazzapan, Menzio.

Di Casorati, all'infuori dei giudizi genuini sulla sua pittura, appena messo piede nel suo studio in compagnia di Pavese e del giovane Ajmone, voglio far sentire l'emozione di Lajolo durante una delle ultime visite:

«Andavo a trovare Casorati anche quando una dannata malattia aveva costretto i chirurghi a amputargli una gamba. Erano gli ultimi anni. I capelli bianchi ma gli occhi sempre intenti in quella sua fissità mai astratta anzi sempre carica di mille sensazioni da passare fulmineamente al vaglio della ragione. In quel tempo era più contento di vedere gli amici. Arrivava al punto di dimostrarlo. Parlava della morte che gli stava sopra la testa come di una visitatrice da accogliere senza protestare ma anche senza darle la confidenza di farle capire quello che avrebbe provato nell'ultimo irresistibile incontro. Manteneva integra la conquista della serenità, quasi impassibilità. Talvolta, accadeva raramente, tornava al ricordo della giovinezza ma non come nostalgia; per annotazioni di cronaca, come quando ricordava gli anni di sodalizio con gli amici Carlo Carrà e Pietro Morando, gli incontri con Gobetti, Gramsci, Croce».

Di Spazzapan, basti questo fulmineo profilo:

«...E ogni sera, dopo le ore degli operai, quasi dovessero rispettare un orario preciso, arrivavano in redazione Pavese e Spazzapan, Noventa e Mi-

la, lo scrittore e il pittore, il poeta e l'innamorato della musica. Pavese taceva quasi sempre, lo sguardo lontano dietro gli occhiali abbassati sul naso, Spazzapan sparava caricatori di bestemmie, gridava il suo credo anarchico e poi stendeva sulla scrivania i disegni che aveva preparato. Ricordo la sera che mi presentò tre cavalli scalpitanti disegnati in bianco e nero e su quei cavalli ingrandiva gli occhi finché Pavese trovava la voce per dire: sono in corsa. Ci vollero giorni prima di convincere Spazzapan a portarci a visitare il suo studio. Era gelosissimo. Apriva una porta e ne richiudeva un'altra. Bisognava vedere i dipinti ad uno ad uno, ma una volta entrati in quello che lui chiamava il suo antro, l'orco urlante e scontroso non aveva più parole. Appoggiava al muro prima un disegno, poi una tela intrisa di colori, poi altre due, altri disegni.

Nessuno faceva commenti e lui si limitava a rubarci dagli occhi le nostre impressioni. Ad un certo punto scattò: basta. E ci riaccompagnò all'ingresso dove non c'erano neppure sedie per tutti! Allora soltanto gli dissi che la meraviglia più straordinaria non erano i suoi lavori ma l'aver scoperto il pittore. Nelle sue tele c'erano la sua vita, la sua anima, le sue bestemmie, le sue urla ma soprattutto la sua tenerezza, il suo amore nutrito di tutti quei colori sprofondati in quelle ombre, in quegli sfondi cupi, in quei volti in quel cane accoccolato ai piedi del vecchio pensionato seduto sulla panchina. Allora a Torino, nell'immediato dopoguerra, la cultura aveva fremiti di rinnovamento. Gli artisti vivevano una vita corale con altra gente, persino uomini schivi come Casorati e Menzio, Paolucci e Franchina, Scroppe e Martina, Moreni e Mastroianni».

Queste rapide citazioni iniziali anticipano, io credo, l'andamento e vorrei dire il tono e, perché no, il suono e i colori dell'intero libro. Che non è un testo di critica d'arte, e non intende imporre estetiche. D'altra parte, Lajolo stesso mette le carte in tavola:

«Non sono mai stato e non potrò diventare, per carenza di cultura specializzata, un critico d'arte. Dei pittori che ho conosciuto e di cui mi sono occupato ho cercato soprattutto il profilo umano, mi sono sforzato cioè di scavare nei legami tra l'uomo e la sua opera, la sua vita e le sue immagini quando esprimevano poesia».

Ma è un libro dove ogni artista amerebbe trovare ricordato il suo nome, indipendentemente da ogni riferimento diretto alla sua opera, tanto però ne viene alla luce, anche da poche parole oneste, quel che sta dietro alla sua opera, quel che precede il giudizio ed è, spesso, una intuizione del cuore, un fiuto, un lampo. Non è un paradosso affermare che la pittura, prima d'essere capita, richiede d'essere amata: non è un criterio estetico, ma la storia dell'arte forse non è fatta soltanto da giudizi critici.



La galleria degli artisti visitati da Lajolo è senz'altro assortita. Certo non è uniforme, meno che meno è unidirezionale. Non va dietro a scuole, a mode; neppure ai tempi del neorealismo, Lajolo ha messo in campo obbedienze politiche; se, con discrezione, ha difeso le posizioni per una letteratura o un'arte «impegnata» è stato più per coerenza morale che per assolvenza di partito. Anzi, quando alcuni compagni volevano mettere sotto accusa di tradimento del neorealismo Visconti per **Senso**, fu subito dalla parte di Visconti, come lo era stato per Vittorini; o per Guttuso, quando dal suo realismo avrebbero voluto farlo passare al «realismo socialista». E ricordate quanto reagì con Salinari quando stroncò **Una manciata di more** di Silone? Ma andate a leggere — qui — quel che mette in bocca a Birolli, e che condivideva:

«Nei rapporti umani Birolli non accettava discipline. Era un sostenitore dell'autodisciplina e quando si toccava il tasto delle esigenze politiche o di partito, dell'osservanza di una dottrina e di un impegno ideologico, Birolli socchiudeva gli occhi maliziosamente, il suo volto si arrossiva ancora più di quello che era il suo colore abituale e poi tagliava corto: «Per me, prima la pittura e la libertà, tutto il resto viene dopo. Sono un libertario e un militante a mio modo. Non posso accettare ordini né garantire ubbidienza. Con lui il discorso finiva lì».

Abbiamo già fatto alcuni nomi; ma l'elenco, anche a restringerlo, è ben articolato. A salti magari mortali, viene un po' fuori lo stato civile degli ultimi cinquant'anni di arte italiana. Ripeto, non è un panorama critico. Ma incontri, ricordi, battute. L'artista ha la faccia delle sue opere? Non sempre — pare rispondere Lajolo, lasciando il giudizio in bilico tra la sua doppia natura ma univoca coscienza di «merlo di campagna» e di «merlo di città», secondo il titolo del suo penultimo libro —, ma il suo caparbio ottimismo anche in arte lo porta a capovolgere quella domanda, e tutta la sua attenzione è rivolta a scoprire se le opere di un artista corrispondono alla sua faccia (non facciata...) di uomo.

Ecco, non appena per informazione, l'ordine o il bel disordine sparso dei suoi «chiamati» in causa, lasciando a noi indovinare quali siano i suoi «eletti». In ordine alfabetico, pittori: Attardi, Baj, Bergolli, Brunori, Cagli, Calabria, Capogrossi, Carrà, Caruso, Cassinari, Cazzaniga, Chighine, Cremonini, Crippa, De Chirico, Dova, Ferroni, Fontana, Francese, Funi, Guccione, Guttuso, Kodra, Levi, Mafai, Matta, Migneco, Morlotti, Mosconi, Mucchi, Paolucci, Pirandello, Pizzinato, Purificato, Sassu, Treccani, Vacchi, Vespignani, Zancanaro, Zigaina, ecc.; scultori, Bodini, Broggin, Cappello, Cascella, Fabbri, Manzù, Marino Mazzacurati, Messina, Minguzzi, Mo, Vangi, ecc.

Nomi su nomi, si dirà; e una galleria così disparata, potrebbe rischiare di

farsi confusa. Invece, quasi su ogni nome si accende una confessione, un aneddoto, uno sfogo, spesso un duetto o un duello tra l'artista e il suo appassionato interlocutore. Leggete questo lontano incontro, ad esempio, con Zigaina e Pasolini, a Udine, sotto un diluvio:

«...cominciò a parlare il più alto e giovane. Si chiamava Giuseppe Zigaina, pittore. Portava nella mano sinistra un tubo di carta coperto da un giornale col quale aveva difeso alla meglio i disegni sotto la giacca. Buttò in un angolo il giornale infradiciato e disse soltanto: «Volevo farti vedere questi tre disegni». Anche se sotto quel portone non c'era troppa luce, i disegni mi parvero subito molto interessanti. Costruiti con mano abile guidata da una mente attenta. Li guardai a lungo, alzando di tanto in tanto gli occhi su Zigaina: «Se me li lasci portare a Milano, appariranno nella terza pagina de l'Unità. Sono buoni disegni». Zigaina fece un cenno con la testa, emozionato. Poi fu la volta dell'altro: «Sono Pier Paolo Pasolini, faccio scuola. Ti ho portato queste poesie in friulano. Io vengo da Casarsa. Ho preparato anche la traduzione in italiano». Pier Paolo Pasolini era ancora più timido di Zigaina. Soltanto gli occhi avevano una luce di sfida, non superbi ma convinti, pieni di lampi. Gli chiesi di leggere le sue poesie. Gli tremavano le dita mentre apriva i fogli. Si schiarì la voce poi lesse prima in friulano poi la traduzione. Non so se fosse più trepida la voce o più tenere le parole delle sue liriche. Fui pervaso subito dalla malinconia arcana che si prova negli anni della fanciullezza quando non sai perché il cielo si oscura dentro di te mentre fuori c'è il sole e le rose sono splendidamente fiorite. Appena ebbe finito di leggere le sue tre poesie, Pier Paolo Pasolini abbassò il viso sui fogli, in silenzio. Non seppi che abbracciarlo».

L'incontro, che si volge in giudizio, con Cagli:

«Con Cagli imparavo come con pochi altri. Non amava parlare di se stesso, né del suo lavoro. Amava discutere sui libri: di filosofia, di matematica, di quanto cammino avevano fatto uomo e arte nei secoli (...). Quando l'ho conosciuto e ho potuto imprimere dentro la presenza fisica mentre parlava come mentre taceva, mi sono reso conto del perché attorno alla sua arte vi fossero stati fino ad un certo periodo giudizi e pareri anche opposti. Tra chi lo riteneva un grande pittore e chi una specie di mago bravo soltanto perché aveva la mano fatata. E ancora tra chi, avendo studiato a fondo il suo disegno e la sua pittura, voleva includerlo in questa o quella corrente o magari farlo caposcuola di uno o dell'altro gruppo spesso in antitesi tra loro. Forse Cagli ha un volto tanto misterioso che può incoraggiare tutte queste interpretazioni. Conoscendo ormai la sua pittura, essendomi intestardito a capirla, avendo sempre patito delle sorprese e provato gioie limpide quando riuscivo a pervenire alla spiegazione dei motivi delle

sue persistenti ricerche, devo pur confessare che soltanto quando ebbi la fortuna di passare ore ed ore nel suo studio discutendo con lui, sono riuscito a trovare la chiave giusta».

In visita a De Pisis, viene subito in primo piano la sua passione, talvolta esclusiva, per la letteratura:

«Ricordo gli amici, Govoni, Raimondi, Comisso, Savinio, Boine, Cardarelli, Marino Moretti, Saba, Panzini, Campana, Svevo, Tristan Tzara e Joyce, elencandoli non a caso come ora qui li trascrivo, ma per città, per luoghi e legandoli al tempo degli incontri a Ferrara, Roma, Bologna, Milano, Parigi. Mi chiese improvvisamente: «Tu hai letto L'armata a cavallo di Babel? Ebbene quel russo, gran poeta, gran disperato, io l'ho conosciuto e ci siamo rimescolati assieme le nostre scontentezze». Allora fiori e farfalle erano la sua compagnia. Ma non voleva più che li tagliassero dal breve giardino per metterli nel vaso sopra il suo tavolo. Ormai li aveva in testa, li vedeva nelle immagini traslucide della sua calma follia. Il male l'aveva squassato anche se aveva delle lente riprese. Villa Fiorita gli stava negli occhi come un incubo».

E Cassinari, di fronte alla morte di Birolli, che confida:

«Dopo che è morto sono stato fermo per molti giorni. Quando prendevo la tavolozza e pensavo che Birolli non poteva far più parlare i suoi colori, la deponevo».

Per finire, quest'ultimo colpo di pennello al ritratto di Morlotti:

«Morlotti deglutisce lentamente la sua solitudine, mangia la malinconia come i suoi pensieri e ti dipinge lo sfacelo di questi fiori, il loro macerarsi, la loro fine. E con i fiori gli sterpi, i rami secchi, i cespugli bruciati dal sole o marciti sotto la lenta pioggia invernale. È sempre il suo raccontare dalla vita alla morte. Un racconto senza punti, senza virgole, a volte senza senso, con empiti che prorompono d'improvviso e poi si placano, si annientano, come se il pittore rimanesse senza respiro, senza certezze, desolato. Allora è davvero alla morte che Morlotti tende con una decadenza amara dove i colori e i segni ripercorrono all'inverso il cammino della creazione e della vita? Non è così. Morlotti nel suo viso serio, scontroso e soave, impregnato di pensieri e di ricordi, in quel suo guardare a pupille chiare, coi suoi capelli che non cedono al bianco, con quella sua camminata a testa bassa, ti sorprende con i suoi scatti, la sua decisione, il suo imperioso bisogno di mandare tutti alla malora quando gli si vogliono fare i soliti discorsi dell'impegno e del disimpegno, delle figure e dell'impasto di foglie, dell'informale e del figurativo, dell'astratto e del reale. Allora prende il pallino del discorso a testa bassa e non lo ferma più. Le parole gli sgorgano come stilette, non c'è ritegno né diplomazia, dice tutto e dice

franco, i cretini li chiama cretini, i buffoni buffoni e contro i retori non ha pietà».



*Posso chiudere questa mia premessa con un risvolto personale? Ho aperto sulla mia rivista, **La Nuova Rivista Europea**, un'inchiesta sul tema: «Esiste in Italia una società letteraria?» Quasi tutti gli scrittori e gli uomini di cultura che sinora hanno risposto, lamentano (e taluni accusano) che oggi manca qualsiasi rapporto diretto e disinteressato tra scrittori, artisti, intellettuali. Non che si vogliano costituire categorie elitarie, meno che meno pretendere privilegi. Ma è saltata ogni partecipazione e solidarietà tra persone che, sino a ieri, convivevano quasi fraternamente, ognuno operando nella convinzione di far parte, pur tra scelte diverse, di un'unica «sacra famiglia» di poesia, d'arte, di cultura.*

Ebbene, leggendo queste pagine di Lajolo non si può non constatare che non esiste più una «società letteraria», ed altrettanto una «società artistica». Sino a pochi anni fa, il sodalizio tra scrittori ed artisti era esemplare, era inevitabile. Lajolo, infatti, ricorda d'essere andato in visita a Morandi introdotto da Jahier. E più volte ribadisce che il gruppo di «Corrente» allineava alla pari artisti e scrittori, perché gli uni e gli altri credevano, pur differenziandosi, negli stessi valori, e nessuno misurava le idee e le opere sul denaro, sul successo.

La Poesia, l'Arte, senza Utopia, senza Leggenda, è ancora Arte, è ancora Poesia? Ringraziamo Lajolo per il suo Leggendaro.

GIANCARLO VIGORELLI

**GLI UOMINI
DELL'ARCOBALENO**

I FREMITI DI TORINO

S

ICURAMENTE è stata quella professoressa di storia dell'arte negli anni del liceo a impastarmi la fantasia di segni e colori. La ricordo rappresa nel marrone dei suoi vestiti, nel suo corpicino snello, gli occhi scattanti intelligenza e solitudine, la voce dolce o così la voleva rendere per forza di volontà perché, ripeteva spesso, davanti all'arte bisognava riuscire a parlare piano visto che non poteva farci lezione in silenzio come avrebbe desiderato, lasciando parlare soltanto le immagini alle quali ci poneva di fronte. Quelle ore di lezione erano per me così intense di emozioni che cambiavo addirittura carattere e atteggiamento. Mi trasformavo, da capintesta dello scherzo e dell'indisciplina, in uno scolaro attento, tutto orecchi, sicché gli altri, che non capivano il fascino dei segni e dei colori, mi compativano convinti che mi fossi innamorato di quella professoressa che, per il suo aspetto fisico e il suo comportamento, assomigliava più ad una nostra compagna che ad un'insegnante.

Furono senz'altro quelle sue lezioni ed anche quei suoi occhi, che riflettevano l'amore per le opere e gli artisti di cui parlava, a farmi curioso e innamorato dell'arte e dei suoi protagonisti. Credo che sia valso anche quel pizzico di follia (la professoressa di storia dell'arte la definiva fantasia creativa) che avevo den-

tro, alimentato altresì dall'altro professore che è rimasto nel ricordo di quegli anni lontani: l'insegnante di filosofia. Mentre alle lezioni sull'arte, la professoressa mi incantava con i colori, lui mi rubava per un'ora consecutiva tutta la curiosità con la dialettica formidabile delle parole e non una cadeva fuori posto. L'una e l'altro mi aiutavano a scoprire il mondo e l'uomo e l'albero e il mistero stesso della vita nel chiuso di quella stanza. Davanti alle diapositive, nel buio dietro gli scuri delle finestre, la voce di lei che spiegava diventava di velluto, il professore di filosofia che ci introduceva nei mondi razionali e perciò non meno misteriosi di Socrate, di Bacone, di Kant, di Hegel, di Marx fino a Croce.

Visto che ho preso avvio dai banchi del liceo, devo ricordare che proprio ammirando certi dipinti e certe sculture, sono penetrati nella mia comprensione anche poeti e scrittori che nelle ore d'italiano si studiavano svogliatamente a memoria quasi una noia: una costrizione rivolta ad incasellarli per date e tempi cosicché anche i versi più alti si trasformavano in litanie e la noia ricamava altri pensieri contro la luce della finestra dove entrava la libertà dell'aria a portarmi lontano.

Era tutto diverso invece quando, davanti ai dipinti di Giotto la professoressa parlava di Dante e ne citava i versi. Dante perdeva la corona d'alloro attorno alla testa e pareva inserirsi tra noi, nei banchi, vivo per presentarci Beatrice. Come di fronte alle scoperte dei disegni a carboncino sul «Diluvio» di Leonardo, si capiva cos'era l'infinito di Leopardi e nello sguardo dall'ambiguo sorriso della «Gioconda» diventava umanissimo il grido dolente e notturno del pastore errante dell'Asia.

Venivo da un paese di campagna. Ero cresciuto in mezzo ai colori naturali là dove il sole aveva proprio il suo colore nell'illuminare le colline a splendere sulla cipria dei fiori di mandorlo, là dove la luna trapassava il buio della notte e allineava i filari dei vigneti dando volti misteriosi alle piante, voci arcane ai grilli, luci rilucenti alle lucciole, eppure soltanto in quelle ore di lezione di storia dell'arte quei colori si ridipingevano negli occhi dell'anima. Finalmente capivo la felicità, fino allora rimasta arcana, che s'impossessava di me quando, bambino, sgranavo attonito pupille e sentimenti per penetrare anche fisicamente in quelle meraviglie. Dopo quelle lezioni ho sempre unito assieme, nel mio conscio e nel mio inconscio, le sensazioni dell'infanzia, il sapore della terra, i segni e i colori dei pittori, il ragionare e lo sragionare senza fine della filosofia ed ho dato alla vita un particolare significato camminando negli anni attraverso il mondo fra guerre e frastuoni a tu per tu con gli uomini buoni e perfidi.

Fronte a fronte con le guerre dove domina incontrastata la morte, ho potuto dare ad ogni cosa un suo colore, sforzandomi di cercare — spesso invano — le spiegazioni che rimanevano sempre ambigue e spesso desolanti. Mi aiutava quel minimo grumo di follia lucida che Leopardi possedeva in massima parte,

sicché riusciva a conquistare l'infinito, e Botticelli a esprimere la primavera con il vibratile linguaggio della felicità, e Giorgione «La tempesta» e Goya a dare vita anche alla morte.

La storia dell'arte continuava così ad appassionarmi non più nei banchi di scuola ma nell'arena della vita. Anche nella tenda d'addiaccio in Albania — nei giorni di attesa per ritornare al fronte dove ci seppelliva il fuoco dei mortai e la marea di fango viscido e malarico — un collega capitano di complemento, professore di storia dell'arte nella vita normale, apriva una sua sottile, quadrata valigia, custodita con più gelosia del pane, che portava sempre con sé ed estraeva diapositive e libri dove ripassavamo assieme le opere di pittori e scultori mentre fuori una pioggia a diluvio inzuppava la terra che non aveva più crosta ma soltanto melma ed acqua.

Così continuava — tra vita e morte — la rivisitazione di pittori e scultori e i teschi e le strazianti torture e il grido lancinante della solitudine avevano riscontro nel reale appena aprivamo la tenda e dalla linea del fuoco scendevano barelle e morti trasportati dai muli neri di mota, ansimanti.

Nessuna autoambulanza o macchina poteva fare girare le ruote nel mezzo metro e più di fango che sprofondava tutto e tutti nell'inferno.

Bisognava imparare a coniugare la morte con la vita in un dialogo che proprio essendo in guerra non poteva essere impossibile se no finiva il mondo, la luce, le tenebre, mentre i nostri occhi filtravano tuttora luce e le mani sapevano ancora stringere il fucile, accarezzare nel ricordo i volti lontani. Allora era indispensabile saper penetrare nella mente e nel cuore dell'uomo capace di tutti i prodigi per abbacinarci in quel grido di follia per cui l'artista avrebbe data la vita pur di esprimere la verità. Bisognava resistere alla prova anche se la morte seguiva invece l'itinerario dell'uomo disperso nel vento come una foglia.

Così sempre, pur nel tumulto travagliante di un vivere tutto azione, l'oasi degli artisti non è stata mai con me avara di doni prestigiosi.

Persino il gusto della libertà, così difficile da coltivare perché fosse autentica, non soltanto per me ma per tutti, anche per coloro che parevano intesi a limitarla e distruggerla, è nato dall'ansito libertario che avevo individuato nell'artista.

Questo era davvero tale perché non conosceva frontiere né schemi, né plagi, ma liberava segni e colori, desideri e terrori come fosse il contributo necessario per liberare sé stesso e gli altri. Per tutte queste motivazioni ho sempre trovato il tempo per i poeti maestri della parola.

Ma che potevano significare le liriche di Ungaretti e Montale, di Éluard e Hikmet, di Lorca e Neruda, di Gatto e di Saba, di Quasimodo e Sereni, di Raboni e di Testori, di Zanzotto e Pasolini per restare ai coetanei dei miei anni, se

non avessero potuto essere confrontati con i segni e i colori arcani evocati, cantati o mormorati con ritmi e linguaggi che non erano soltanto parole ma misteriosi simboli dei precordi?

Ecco perché mi sono convinto, negli anni maturi, a scrivere un libro dal titolo «Poesia come pane».

La vita, se deve essere interamente vissuta, non può seguire un solo binario. L'azione non esclude la meditazione, la lotta per la libertà non contrasta con la ricerca del mistero e con la tenerezza e l'angoscia della poesia. Se no perché, nella vita randagia del guerrigliero portavo nello zaino le poesie di Esenin, Majakovskij e Montale e mi intestardivo a leggerle, nei momenti di tregua, nelle stalle o al lume di candela nelle tane, ai miei partigiani contadini?

Perché ancora, questi, i più soltanto con l'istruzione delle elementari, se non coglievano il significato di ogni parola ne intendevano il senso, la musica, il sentimento e stavano a pupille accese?

Finito il tempo delle guerre, deposto il mitra, il libro tornò ad essere l'arma e il crogiolo preferito, il libro e l'immagine. Lo scrittore e l'artista furono i compagni di strada assieme all'operaio e al contadino.

La nuova trincea era una redazione di giornale. Si lanciavano parole come frecce contro chi s'attardava a non capire né il valore del pane né quello della poesia. E ogni sera, dopo le ore degli operai, quasi dovessero rispettare un orario preciso, arrivavano in redazione Pavese e Spazzapan, Noventa e Mila, lo scrittore e il pittore, il poeta e l'innamorato della musica. Pavese taceva quasi sempre, lo sguardo lontano dietro gli occhiali abbassati sul naso, Spazzapan sparava caricatori di bestemmie, gridava il suo credo anarchico e poi stendeva sulla scrivania i disegni che aveva preparato.

Ricordo la sera che mi presentò tre cavalli scalpitanti disegnati in bianco e nero e su quei cavalli ingrandiva gli occhi finché Pavese trovava la voce per dire: sono in corsa.

Ci vollero giorni prima di convincere Spazzapan a portarci a visitare il suo studio. Era gelosissimo. Apriva una porta e ne richiudeva un'altra. Bisognava vedere i dipinti ad uno ad uno, ma una volta entrati in quello che lui chiamava il suo antro, l'orco urlante e scontroso non aveva più parole.

Appoggiava al muro prima un disegno, poi una tela intrisa di colori, poi altre due, altri disegni. Nessuno faceva commenti e lui si limitava a rubarci dagli occhi le nostre impressioni. Ad un certo punto scattò: basta. E ci riaccompagnò all'ingresso dove non c'erano neppure sedie per tutti! Allora soltanto gli dissi che la meraviglia più straordinaria non erano i suoi lavori ma l'aver scoperto il pittore. Nelle sue tele c'erano la sua vita, la sua anima, le sue bestemmie, le sue urla ma soprattutto la sua tenerezza, il suo amore nutrito di tutti quei colori sprofondati in quelle ombre, in quegli sfondi cupi, in quei volti, in quel cane ac-



Morza cum 5.

«DISEGNO», CHINA, cm. 33,7×45

coccolato ai piedi del vecchio pensionato seduto sulla panchina.

Allora a Torino, nell'immediato dopoguerra, la cultura aveva fremiti di rinnovamento. Gli artisti vivevano una vita corale con altra gente, persino uomini schivi come Casorati e Menzio, Paolucci e Franchina, Scropo e Martina, Moreni e Mastroianni.

Menzio arrivava in redazione nel primo pomeriggio sorridente nel volto aperto. Mi emozionò particolarmente quel giorno quando, da un rotolo che portava in mano, avvolto sbrigativamente in un vecchio giornale, trasse fuori un disegno colorato: «Non mi è venuto come desideravo. L'ho rifatto molte volte. Forse dipende dalle pagine del tuo libro nelle quali sono descritti i nostri giorni vili e quelli coraggiosi... forse la guerra civile ci brucia ancora l'anima... ma così mi è venuta la proposta per la copertina: una bambina salvata dall'orrore e, dietro, il volto di chi è costretto a combattere anche di fronte all'innocenza... I colori sono i miei colori e anche i tuoi, quelli delle colline tra Langhe e Monferrato dove si è sparso sangue. Non sono riuscito a renderli tragici perché la terra assorbe tutto, i sospiri dei vivi, le loro preghiere, le loro imprecazioni, i morti. Solo le stagioni fanno mutare colore non gli uomini intenti ad uccidersi».

Menzio parlava lento come erano meditate le sue pennellate e i suoi segni. I suoi colori erano trepidi come voci d'addio e di lontananza. Il suo attaccamento umano a Casorati era ombelicale ma la sua tavolozza andava libera in tutt'altra direzione: ecco la singolarità.

Allora Torino era una città fervida per la pittura. Bisognava ricostruire quello che era stato distrutto. Le case sventrate lungo tutte le strade erano un richiamo troppo lacerante per non sentire la volontà di costruire. Anche pittori e scultori, al di là dei ricordi tenuti dentro nelle ore di affanno e di pena, volevano guardare davanti. Carlo Levi che dal fascismo aveva avuto carcere e confino e che, come pittore, proveniva dal glorioso gruppo dei «Sei», veniva allora a Torino soltanto di passaggio a trovare l'amico Casorati e poi ripartiva. In quegli anni, avendo vissuto la resistenza a Firenze, era ancora inteso a trovare collegamenti culturali tra Firenze e Roma per partecipare alla rinascita politica. Penna e pennello lasciavano, per Levi, ancora posto all'azione.

Casorati invece era già un termine fisso da studiare come pittore e non soltanto per i giovani di Torino e delle altre città italiane: la sua fama aveva già rotto i confini. Il mio primo incontro con Casorati lo ebbi quando mi accompagnò da lui Pavese. C'era con noi Giuseppe Ajmone, impegnato allora a realizzare le immagini di copertina per i preziosi libri di narrativa della Casa Editrice Einaudi.

Mi colpì subito la dignità di Casorati. C'era nel gesto, nella persona, nel parlare, una sicurezza non detta. Una specie di distacco che, se non lo interpretavi per capire la persona al di là della scorza difensiva, poteva essere scambiato

per freddezza, disinteresse per quanto accadeva attorno e nei confronti di chi lo andava a trovare. Quel distacco era invece la sua più importante conquista d'artista, la capacità di vedere e dipingere non turbato dall'emotività, che porta sempre con sé una certa ridondanza retorica e uno spontaneismo che rischia di essere sottolineato e gridato. Davanti ai suoi quadri, quelli dove erano ammucchiate le uova bianche o quelli con il colore dei pulcini come un impatto tra oggetto ed essere vivente, o davanti al ritratto della sorella e a tutte le sue tele, seguendo il filo della sua instancabile ricerca, si restava a lungo perplessi. Era una pittura che ti costringeva a riflettere più che impressionarti. Non ti esaltava i sentimenti, ti accendeva la ragione. Bisognava acuire intelligenza e sensibilità, fare ricorso a tutta la cultura che eri riuscito ad immagazzinare per apprezzare le opere di quel maestro. Casorati ci seguiva con lo sguardo mentre noi passavamo da una tela all'altra. Si limitava a dirci le date di quando le aveva dipinte, telegrafico. Pavese, da tempo in confidenza con lui, (sempre nei limiti in cui Pavese sapeva imprigionare ogni moto dell'animo), gli parlava dei maestri tedeschi per tentare d'iniziare la discussione su certi risultati metafisici e certi riflessi simbolici che esprimeva quella sua pittura. Casorati rispondeva preciso come fosse davanti ai suoi allievi dell'Accademia. Le parole s'infoltivano e dilagavano soltanto quando spiegava il rapporto tra l'arte e la musica: «Se non avessi sentito vibrare dentro le note io non sarei diventato pittore. Per cominciare un disegno o un dipinto ho bisogno di una nota come un compositore di musica, così i pennelli diventano soltanto strumenti nelle mie mani, i colori recano l'accordo sulla tela, la fantasia crea. Senza l'ispirazione musicale mi fermo: non potrei lavorare, è come un intestardirsi a cercare la luce nel profondo buio della notte».

Andavo a trovare Casorati anche quando una dannata malattia aveva costretto i chirurghi a amputargli una gamba. Erano gli ultimi anni. I capelli ormai bianchi ma gli occhi sempre intenti in quella sua fissità mai astratta anzi sempre carica di mille sensazioni da passare fulmineamente al vaglio della ragione. In quel tempo era più contento di vedere gli amici. Arrivava al punto di dimostrarlo. Parlava della morte che gli stava sopra la testa come di una visitatrice da accogliere senza protestare ma anche senza darle la confidenza di farle capire quello che avrebbe provato nell'ultimo irresistibile incontro. Manteneva integra la conquista della serenità, quasi impassibilità. Talvolta, accadeva raramente, tornava al ricordo della giovinezza ma non come nostalgia; per annotazioni di cronaca, come quando ricordava gli anni di sodalizio con gli amici Carlo Carrà e Pietro Morando, gli incontri con Gobetti, Gramsci, Croce.

Carrà e Morando erano anch'essi piemontesi. Venivano entrambi dall'alexandrino. Carrà fin d'allora aveva la testa piena d'idee e la mano sempre pronta a realizzarle. Non legato a schemi, aperto a tutti gli esperimenti e il volto che s'incupiva quando capiva prima dei suoi critici come in quel disegno o dipinto

fosse caduto in errore. Morando, gli occhi accesi come lumi nella notte, piccolo e tutto nervi era diventato pittore nella bufera della guerra del '15-'18. Partito volontario nel corpo degli arditi, era stato catturato e mandato in prigionia in Ungheria. Lui, in terra d'esilio, procurandosi carboncini e carta a costo di scambiarli col poco cibo, aveva cominciato a disegnare i volti della paura: soldati contadini costretti contro voglia a fare i guerrieri, fermando l'attimo della fucilata che li colpiva a morte e lo strazio dei loro corpi abbandonati ai corvi o rimasti rattrappiti nel gelo della notte sul filo spinato dei reticolati.

Tornato dalla prigionia, finita la guerra, Morando si chiuse nella sua città, incupita d'inverno nella nebbia. Cominciò a sostituire il carboncino con i colori. La guerra gli aveva fatto conoscere la morte e amare disperatamente la vita. Cercava ogni solidarietà nei superstiti che vivevano attorno, soprattutto fra coloro che la guerra aveva mutilato, resi più bisognosi. I suoi dipinti perdevano il grido acuto della tragedia per ricercare nel grigio, nel colore piombo, l'amara quotidianità del vivere, quella del mendicante, del viandante in cerca di un pezzo di pane, oppure quella di poveri esseri umani sorpresi nel sonno, attaccati alla corda negli alberghi dei poveri. I famosi dormitori-albergo detti della «Pallacorda» che esistevano ad Alessandria come a Parigi. Proprio a Parigi Morando si era recato perché gli avevano detto che là c'erano pittori che avevano scoperto l'anima del colore e il battito della vita.

Così sono nati i suoi quadri con gli uomini che dormono, le mani attaccate alla corda che attraversa la stanza, il corpo penzolante, abbandonati nel sonno; le scarnie mani come segni inconfondibili dell'indigenza e della fame. Il suo populismo non poteva avere nulla di retorico e di gridato perché Morando lo soffriva vivendolo a sua volta in verità e modestia fin nelle viscere. Aveva studiato, meditando sul divisionismo di Previati e Angelo Morbelli. Si era recato in pellegrinaggio quasi quotidianamente, insieme a Carrà, a Volpedo, il vicino paese dove aveva lavorato e si era ucciso il grande Pelizza, il pittore del «Quarto stato», il cantore innamorato della campagna e dei contadini, il rivoltoso che univa nella marcia di riscossa non solo i proletari della terra ma anche le loro donne e i loro figli perché fosse la famiglia come collettività ad avanzare per conquistare una condizione dignitosa di esistenza. Anche Morando frequentava i contadini, girava nelle campagne, parlava con loro nei campi mentre aravano e stava con loro sulle piazze quando affollavano i mercati e quando davanti alla chiesa, la domenica, discutevano sui raccolti, sul vitello che cresceva, sul veterinario che abitava troppo lontano e non era arrivato a tempo a guarire la mucca malata. Si incantava quando era circondato dai bambini che giocavano al girotondo; il sole rendeva gioioso tutto e quei verdi e quei gialli terrestri contro l'azzurro del cielo davano ai suoi colori l'ansia, la tensione, lo scoppio della realtà. Dal rosso al giallo ai verdi sprofondati in lontananze di prospettiva fino a confondersi col cielo.

I tempi dell'impegno come ritorno al classico che permeava i suoi racconti sulla partenza e sul ritorno del «Figliol prodigo» e le altre composizioni d'ispirazione trecentesca sono lontani. Morando ha conquistato la sua personalità, la capacità di entrare più dentro all'uomo e all'oggetto. È ormai padrone di una tavolozza che non ha più segreti per dare al colore il suo naturale spessore e calore con ombre e luci, con la rassegnazione e gli scatti di rivolta tipici dei contadini. Poi l'impatto tra città e campagna. Può ormai ritornare per le vie cittadine dopo avere scoperto la campagna che lo circonda. Il dialogo città e campagna si snoda senza più rotture e scontri.

Nonostante tutti i riconoscimenti, gli inviti a lasciare la città, i richiami di Roma, Milano, Parigi, dopo avere fatta anche l'esperienza di un viaggio in Sud America per accompagnare Josephine Baker, Morando si richiude nel suo studio di Alessandria, sotto i tetti di via Parma. Al centro della piccola stanza-studio c'è ancora la stufetta a legna. D'inverno la pioggia batte sui vetri delle finestre, la neve sgocciola dal tetto. Soltanto la grande magnolia difende il suo verde anche tra le brume del gelo dei giorni della «merla» per risplendere e fare primavera appena all'alba prenderà i colori dei petali di rose.

Morando dipinge e rifiuta le mostre, non intende vendere a prezzi alti i suoi quadri. Lavora per dare poesia, lo fa con l'accanimento di un operaio e come un operaio vende il suo lavoro a prezzi popolari per cui tutti possano godere. Non gli interessa se attorno ai suoi quadri regalati crescono gli speculatori. Lui fa squadra da solo, nel regno incontaminato della sua onestà.

Il colpevole o il meritevole di aver fatto conoscere la sua pittura, costringendolo affettuosamente al ritorno alle mostre, sono stato proprio io quando Morando era ormai vicino agli ottant'anni. Ancora asciutto nel fisico, arzilla, gli occhi penetranti come spilli, ho dovuto avere con lui parecchi incontri.

Non è stato facile vincere la sua ritrosia. Soltanto quando si rese conto del mio amore per la sua pittura mi fece passare in rassegna tutte le prove dei vari anni nel suo studio di via Parma. Da una stanza disseppelliva, da sotto grandi cartoni, quadri e disegni. Ogni tanto spuntava qualcuno, di quei disegni goyeschi del tempo di guerra ed anche qualche studio di Pelizza da Volpedo e di Lorenzo Viani.

Durante queste chiacchierate Morando raccontava con la sua verve calda e ironica la storia di ogni dipinto e parlava dei pittori che aveva frequentato distinguendo senza esitazione i veri dai falsi, quelli autentici dai dilettanti. Allora diventava severo.

Mi diceva: — Vedi, la cultura pittorica è scarsa. La gente si fa ingannare dai furbastri. I pittori che meritano devono morire per avere qualche riconoscimento. Per esempio Pelizza. Nonostante i tardivi applausi non è ancora valutato per quello che ha rappresentato, per il suo modo rivoluzionario di affron-

tare contenuti e forma nella sua pittura. Pelizza ha vissuto la sua breve vita tormentato nella ricerca, chiedendosi tutti i perché sull'arte e sulla vita. Ha saputo rispondere a molti problemi artistici ed ha invece rifiutato la vita. In un eccesso di follia si è impiccato alle travi della stalla come fanno i contadini suicidi. Ma è mai folle un artista? Non è mai folle un artista anche se desidera la luna perché cerca la perfezione soffrendo per non riuscire a raggiungerla mai. Non era Pavese, come hai scritto nel «Vizio assurdo», che si ostinava come il capitano Achab di Melville ad inseguire la balena bianca anche se era certo di incontrare prima la morte? —

Pelizza soffriva questo assillo e questo incubo. A distanza di anni, io che torno spesso in pellegrinaggio a Volpedo per sentirmi nella sua aria, rimango esterrefatto, pieno di pietà, nel vedere in quel cimitero la tomba di Pelizza disadorna, abbandonata, derelitta.

«Nessuno gli ha dato forza per vivere e anche la sua morte è negletta».

Con queste parole Morando scrollava la testa come a dire: «Perché dovrei fare mostre? Sono tra quelli che dipingono per amore, per continuare, restando in silenzio, il mio colloquio con la gente».

Non sono mai stato e non potrò diventare, per carenza di cultura specializzata, un critico d'arte. Dei pittori che ho conosciuto e di cui mi sono occupato ho cercato soprattutto il profilo umano, mi sono sforzato cioè di scavare nei legami tra l'uomo e la sua opera, la sua vita e le sue immagini quando esprimevano poesia.

Il fascino esercitato su di me da Morando non era soltanto del pittore, era dato dall'uomo solo, indifeso, aggredito talvolta da sfruttatori che lo ingannavano. Erano gli insegnamenti della sua esperienza che mi facevano attento, i giudizi precisi, obiettivi, su pittori e scultori che nei testi dei critici non avevano il posto che si meritavano, oppure i giudizi sarcastici sui contemporanei che navigavano sulle onde del successo.

Aveva la capacità di capire segni e colori con precisa intelligenza. Avendo conosciuto e ascoltato da vicino tutti coloro che avevano lasciato un segno nel loro passaggio sulla terra, da Medardo Rosso a Picasso, da Pelizza a Boccioni, sapeva dire il perché di certe composizioni, di certe figure, di certi paesaggi in cui i colori prendevano il sopravvento, parlavano il linguaggio arcano della natura e tra luci e ombre svelavano il mistero della creazione. Quando parlava degli altri Morando non aveva mai secondi fini. Se altri avessero avuto la fortuna dei suoi incontri umani, con personaggi come Gramsci, come Ungaretti, come Gatto, come Pea, oppure letti tutti i libri che egli leggeva divorandoli, da Zolà a Dostoevskij e a tutti i contemporanei, non si sarebbero accontentati di stare chiusi sotto i tetti dello studiolo di via Parma, mentre i suoi dipinti erano contesi da mercanti e collezionisti.



La nostra redazione di Torino in Corso Valdocco era sullo stesso piano di quella dell'«Avanti» allora diretto dal compaesano e amico Umberto Calosso, l'uomo di radio Londra nel tempo della Resistenza.

Calosso, quando passava a salutarmi nel mio ufficio, che era nello stesso corridoio del suo, trovava sempre operai, scrittori, pittori. Un giorno, proprio a proposito di pittori, volle portarmi a vedere molti disegni satirici del famoso Scalarini. Si conoscevano da lunga data e Calosso era in grado di spiegare anche le motivazioni disegno per disegno con il fluire delle sue parole a fiume. Mi disse: «Poiché tu privilegi gli artisti devi conoscere e fare conoscere meglio anche Scalarini.

È senza dubbio un artista: aveva inventiva, coraggio e non soltanto tecnica. In più era un buon socialista e partecipava alle battaglie del proletariato. Le sue caricature fanno anche storia. Scusa la mia ignoranza: ma io preferisco Scalarini a tanti pittori che vanno per la maggiore. Per me anche l'arte deve servire a dare più forza all'uomo nel senso di aiutarlo nelle sue battaglie».

«Sono d'accordo con te in parte. L'arte aiuta sempre a migliorare l'uomo, anche quando non l'aiuta a conquistare il lavoro e il pane e gli dà solo poesia». Allora Calosso sciorinava quei suoi divertenti paradossi per cui andava famoso. Parlare con lui era per me un continuo apprendimento.

CON GUTTUSO IN SICILIA

GÌÀ nel tempo in cui lavoravo a Torino come giornalista, avevo frequenti contatti con Milano. Erano riunioni per il giornale, frequenti incontri con Vittorini e altri scrittori di «Politecnico». Vittorini cercava più sostegno politico che collaboratori letterari perché di questi la lotta di liberazione ne aveva determinato una promettente fioritura. Nel «Politecnico», c'era posto per letterati, poeti e scrittori ma anche per artisti. La sfera d'influenza si collegava ai componenti del movimento d'avanguardia sorto attorno alla rivista «Corrente», nata negli anni difficili del fascismo con Raffaellino De Grada ed Ernesto Treccani assieme ad un consistente ed agguerrito gruppo di pittori e scrittori.

Nel dopoguerra Milano era diventata la capitale del neo realismo in arte proprio per il peso che aveva avuto «Corrente» come ventata di rinnovamento e di ricerca tra vita e cultura. Lo stesso di quanto era accaduto nel cinema attraverso «Osessione» di Luchino Visconti. Anche Luchino l'avevo conosciuto una sera a Milano, in uno di quegli incontri lombardi. Mi avevano accompagnato Beppe De Santis e Raf Vallone con i quali i rapporti d'amicizia erano iniziati proprio nella redazione di Torino quando De Santis per realizzare «Riso Amaro»

aveva scelto tra gli altri attori Raf Vallone che era allora redattore de «L'Unità» e curava le collaborazioni di Pavese, Calvino, Silvio Micheli e altri.

Invece di parlare di cinema il discorso con Visconti si incentrò sull'arte. Luchino tornava da Parigi dove aveva ammirato i quadri di De Chirico e dava giudizi secchi e perentori ma si capiva che quella sua sicurezza nasceva da lunghe meditazioni e da una sicura preparazione artistica. Visconti ci fece vedere il dipinto di De Chirico che aveva portato appunto da Parigi. Per me allora non era facile penetrare nei significati metafisici di quella pittura.

De Santis era invece già in grado di discuterne e anche di differenziarsi dai giudizi di Visconti. Il discorso su De Chirico fu poi ripreso con Pavese e Scropo e devo dire che anch'essi mi aiutarono ad intenderlo. La sua pittura non aveva nulla a che fare con gli avvenimenti che avevamo attraversato in Italia quasi che De Chirico vivesse non solo l'arte ma anche la sua vita metafisicamente.

Credo di aver capito meglio De Chirico dopo essere diventato amico di Renato Guttuso.

Il nostro incontro avvenne proprio nella sua terra. Ero stato designato dal mio partito come uno degli oratori che dovevano partecipare alla campagna elettorale del 1946 per l'elezione del primo governo Regionale della Sicilia. Dovetti così lasciare per un mese la redazione di Torino.

In quell'anno, attraversare l'Italia ancora piena di ferite della guerra rappresentava un'avventura. Amavo l'avventura e decisi di renderla più avvincente partendo da Torino con un avanzo di automobile che aveva fatto la guerra partigiana, e per la guida scelsi il più spericolato dei miei redattori: Teo Tesio un ex partigiano e un ex aviatore. Tesio guidava quel trabiccolo di automobile come pilotasse un aereo. Riuscimmo con relativa facilità a raggiungere la Calabria. In quelle strade di campagna d'improvviso la macchina parve schiantarsi. La strada si apriva su un paesaggio affascinante. Dovemmo spingerla, ma bisognava pur raggiungere la Sicilia.

Fu giocoforza spingere la macchina per chilometri con una fatica dannata, prima d'incrociare una specie d'officina. Il baffuto meccanico calabrese guardò la macchina dentro e fuori rimanendo perplesso. Non sapeva se tentare di ripararla o no. Tesio riuscì a vantare le virtù con tanta convinzione che l'uomo coi baffi (faceva proprio tornare alla memoria «Conversazione in Sicilia» di Vittorini, al punto del dialogo: «disse coi baffi, rispose senza baffi»), si decise ad usare tutta la sua intelligenza, la sua tecnica e la scarsa attrezzatura di cui disponeva finché riuscì a fare di nuovo rombare il motore.

Arrivammo così in Sicilia mentre un sole alto incendiava di luce le bianche case di Messina. Poi proseguimmo per Palermo.

La sera stessa avvenne il primo incontro con Renato Guttuso. Mi colpì subito lo sguardo attraverso i suoi occhi scuri e grandi con dentro lo stupore e

l'innocenza dei bambini, occhi con riflessi lucenti, un nero che brillava. Sembrava che nel brillio di quelle pupille splendesse tutto il sole della Sicilia. Guttuso aveva una voce maschia, sonora. Chissà, forse per l'ambiente tanto diverso da quello piemontese, nella notte sognai la voce di Guttuso e il corno di Orlando.

Il responsabile politico del fronte per la campagna elettorale in Sicilia mi assegnò subito i miei compiti. Al mattino dovevo tenere comizi come esponente del P.C.I. assieme al socialista Giuseppe Romita e Leo Valiani del Partito d'Azione; nel pomeriggio dovevamo invece parlare assieme io e Guttuso girando città e paesi soprattutto per il P.C.I. Guttuso chiedeva sempre di parlare poco riservandosi di dare un contributo maggiore nelle riunioni con gli intellettuali, a Catania, a Messina, a Palermo, a Caltanissetta. L'accordo fu immediato, poi la sera del giorno dopo (avevamo già fatto il primo comizio con risultato discreto) Guttuso mi accompagnò in casa di un amico. Un uomo alto, con un pizzetto prepotente, senza baffi, due occhiali rotondi e una chiacchiera da dire più parole lui in pochi minuti che noi assieme in un'ora di comizio.

Non era per conoscere il personaggio che Guttuso mi aveva accompagnato in quella casa, infatti, d'improvviso, fece tacere quella specie di fonografo e mi disse di alzare gli occhi alla parete centrale della grande sala. Così mi incontrai con la pittura di Renato Guttuso. Erano tre tele: la prima, uno scoppio di verde, giallo, azzurro con al centro un fico d'india che pareva davvero germinare tra la terra tanto era vivo, persuasivo, dove l'invenzione fantastica aveva dato al reale una credibilità più sicura.

Nella tela a fianco una donna distesa con il ventre scoperto, le cosce sensuali eppure di una purezza biblica, il volto appena segnato dagli occhi quasi che il pittore ne volesse perdere i lineamenti perché parlasse il corpo col suo calore e il suo fascino.

Nella terza tela ancora Sicilia: un ragazzo accovacciato tra le zagare incerto nella piega delle labbra come se volesse iniziare un canto o aprirle ad un gemito, tutto solo, su uno sfondo che si perdeva nell'infinito. Da quel giorno i nostri discorsi con Renato, per anni e anni, sono stati impastati tra politica e pittura. Ho avuto anche la fortuna di assistere sovente alla costruzione dei suoi quadri più importanti (rubandogli anche parecchi disegni preparatori) dal «Bugie Bugie» alla «Battaglia di Ponte Ammiraglio», a tanti altri. Lavorava senza impaccio, senza essere infastidito dalla mia presenza. Dipingeva e taceva. Di quando in quando fermava il pennello e faceva domande ma non aspettava risposte. Riprendeva il suo lavoro come fosse incantato in un regno tutto suo. Guttuso è un pittore trionfante. Il suo essere tale deriva dall'aver superato fino dagli anni giovanili i suoi abbattimenti ed i suoi dubbi scontandoli duramente nella fatica e nel sacrificio con straordinaria forza d'uomo, con impulsiva spavalderia, con splendida generosità, con scatti polemici spesso adirati poi stemperati con autocritica

meditata e convinta. Non ho mai osservato una sua opera senza che lui stesso non m'indicasse dove c'era un vuoto, una caduta, un segno discutibile o una macchia di colore che non rifletteva totalmente quello che doveva essere. Non era falsa modestia: Guttuso ha una sua improntitudine e la capacità critica per difendere anche i dipinti che non gli sono riusciti. È che Guttuso sa sempre essere artista e uomo. Non scinde mai questo legame perché se non riesce a dare il fiato ai suoi personaggi, a fare squillare come grido le loro proteste, a lacerare l'animo dell'osservatore quando lo pone di fronte alle barbarie dell'uomo offeso, del «mondo offeso» come diceva l'amico conterraneo Vittorini, egli non si sente pago. Vuole che chi osserva i suoi disegni e dipinti sia sempre partecipe. Guttuso non può sopportare schemi o barriere. Ha una personalità troppo spiccata per essere incasellato in questo o quell'«ismo». Persino il neorealismo, di cui è stato alfiere, gli è stato stretto già dalle prime prove e subito s'è aperto ai suoi moduli, alle sue liriche impennate, alla sua sanguigna intima volontà di reinventarlo. Se non esplodeva in un grumo di poesia si sarebbe considerato buono per un mestiere, non un artista creatore.

Come ogni poeta Guttuso ha i suoi richiami costanti. Straordinario disegnatore in bianco e nero, ha, almeno per me, due raccordi ritornanti: la Sicilia e la donna. Ricordo che mi sono intriso nei disegni che riguardavano le «Figlie di Lot». Non era soltanto una interpretazione delle pagine immortali della Bibbia ma era come se Guttuso rivivesse nel suo tempo quel clima. In quell'occasione gli dissi quanto dicevo a Pavese: — lui con le parole, tu con i segni vi ripetete costantemente nelle vostre opposte biografie attraverso tutti i vostri personaggi compresi quelli femminili. — Renato mi guardava e assentiva. Anche se non era sempre d'accordo giustificava l'emozione più profonda che io provavo davanti ai disegni ed ai dipinti. Gli manifestai i miei dubbi quando, per rendere omaggio agli amici pittori scomparsi, rivisitava le loro opere ricostruendole con la particolarità dei suoi segni e colori. Da Picasso a Morandi e De Chirico fino ai grandi del Rinascimento, allo stesso Michelangelo che da sempre ha esercitato su di lui un'attrazione artistica e umana superiore a quella di ogni altro artista. Mi convinceva perché era l'espressione di una sincera ammirazione e della sua umiltà di fronte a chi considerava insuperabile.

Proprio in occasione della rivisitazione delle pitture di Michelangelo ho scritto queste osservazioni: Renato Guttuso non ha più bisogno di aggettivi accanto alla sua forza di pittore e di uomo. La sua creatività ha segnato un tempo nella pittura non solo in Italia ma anche in Europa. Ci sono conquiste irreversibili.

L'ultima prova di Guttuso sta nella rivisitazione delle pitture di Michelangelo. Guttuso nel Rinascimento non penetra oggi. La grande arte del passato fa parte della sua vita, delle verdi speranze della gioventù, dal tempo della «Croc-

fissione» negli anni neri del fascismo in cui lo scoppio artistico del «Premio Bergamo» ha determinato anche la rivolta degli artisti.

Bastano appunto i nomi di Guttuso e di Manzù. Questa rivisitazione delle opere di Michelangelo non è perciò una sorpresa né un colpo d'ala: è un incontro fattivo nel quinto centenario della nascita di un immortale con un artista testimone e protagonista del tempo d'oggi che ha dentro di sé, e ne ha dato prova, come pittore e come uomo, l'ardore, la tempesta del dubbio e della sempre affannosa ricerca, la fede, la volontà di rompere barriere, incomprensioni anche con l'empito della poesia.

Il critico Antonio Del Guercio ha presentato Guttuso artista in modo così esemplare che ritengo sia uno dei testi che rimarrà basilare per chi vuole conoscerlo fino in fondo.

Forse è proprio dalle sue deduzioni che si arriva a capire la volontà di Guttuso nel riprendere i disegni di Michelangelo ricreandoli senza ipocrisia, con la modestia di chi sa rendere omaggio ai maestri antichi dimostrando la loro modernità e interpretandoli con il sentimento dell'oggi.

Scrive Del Guercio: «L'intensità che così direttamente colpisce il riguardante, anche il più distratto, rivela a una più attenta lettura tutti gli strati significativi e comunicativi dei quali essa è fatta; e dei quali pur dando conto nella maniera lampeggiante, concentrata dell'immagine plastica, dispiega la ricchezza e la complessità. Proprio perché è un'intensità non di effetto tecnicistico e non di aggressiva sommarietà né di virtuosistica sprezzatura, essa si presta a una sorta di lento e lungo squadrimento: che avviene, o può avvenire, per il riguardante attento e predisposto in quelli che credo siano i modi specifici dell'arte guttusiana, i modi del dramma».

Scorrendo il volume ritroviamo «Le figure sole». Il tragico e l'erotico hanno una forza e una sanità materiale e morale che pochi altri disegnatori hanno raggiunto. Davvero, come annota ancora Del Guercio, «il disegno come concentrata severità, come esperimento continuo, permanente della possibilità e della necessità di dir molto (e con pregnanza fisica) come momento di estrema dichiarazione ed esemplificazione della connotazione sensuale/erotica. Tessuta di materialità l'arte di Guttuso perviene a significati mentali, psicologici, ideologici, attraverso una sorta di lungo itinerario nella materialità stessa a tutti i livelli».

Se sfogliamo i disegni riguardanti «Le figlie di Lot» e «Brevi racconti», davvero ritorna vivido un passato più attuale del presente, un grido d'amore, l'incanto della sofferta perversione consumata senza incubo peccaminoso come intreccio tra luna e sole e insieme come l'accanimento degli animali della foresta, come libertà del tutto, come sfida al sotterfugio. Così «L'album di Paola»: una solitudine pesante, piena d'occhi anche dove Guttuso non li disegna; di attese estenuanti fino allo sfogo ingordo da rimanere stremata e disperata. La serie del-

le prostitute ai bordi delle strade con i fuochi fatui, fino agli «Abbracci-Amplessi» mostrano il ritorno alla grazia assieme alla passione e l'amore si sfoga come liberazione anche nelle «Diverse». Quando Guttuso nei disegni accenna macchie di colore è perché qualcosa brucia, anche nella sua carne.

Ecco perché dopo lo scoppio della «Vucceria» nella sua Sicilia piena di fiati, di cose, di gente, Guttuso è tornato al disegno dopo aver ripercorso la vita di Michelangelo ed aver detto e scritto sulla sua opera immortale. Nell'imitare col disegno le straordinarie immagini di Michelangelo, Guttuso s'è messo allo scoperto. Un dialogo a tu per tu, un discorso senza testimoni, senza intermediari, sicuro di essere ascoltato.

Michelangelo portava con sé la ricerca dell'uomo e l'incontro con la sua tempestosa natura. Tentava l'impatto tra storia e poesia, l'incontro tra vita e morte, il candore e il terrore, la scienza e la spontaneità. Creava magma incandescente come un vulcano. Tutto questo ha spinto Guttuso alla sua rivisitazione, per ripercorrere insieme il cammino dell'idea che diventa immagine.

Dopo cinquecento anni il rapporto assume caratteristiche più profonde, assolute. È tutto un mondo che si recupera nei segni. C'è l'infallibilità di chi sta sopra i secoli e ridesta ancora la vita. C'è il grido alto di Guttuso che si libera da ogni stretta, da ogni richiamo. Guttuso ha voluto essere solo con Michelangelo.

È un gran gesto di coerenza che conferma nei fatti tutte le risposte date alle tante domande che gli sono state rivolte, soprattutto a quelle tese al trabocchetto. Tempo fa a chi chiedeva: «Il tuo non è realismo socialista?» Guttuso rispondeva: «Tutti questi termini io li detesto. Sia il "neorealismo", questa espressione mediata dal cinema, sia questa trovata del "realismo socialista". Il mio è realismo e nient'altro. Per me realismo è dipingere. Il mio rispetto per l'oggettività sta dentro i limiti della realtà. Non conosco altre emozioni al mondo che quelle che mi dà la realtà».

È questa, un'altra sua risposta a proposito di una domanda sull'espressionismo: «Picasso mi ha insegnato una cosa importantissima: a esprimere la violenza non sulle cose ma la violenza che è nelle cose, dunque non ad esercitare violenza su di esse».

E ancora ai maldicenti, ai gelosi pigmei del pettegolezzo: «So in realtà perché alcuni mi odiano. Perché lavoro. Perché dipingo, da sempre e sempre».

IL GRIGIO OPACO DEL POLESINE

DALLA redazione di Torino, dove ero stato insediato da Giorgio Amendola il secondo giorno dopo la liberazione quando ancora gli ultimi cecchini fascisti si ostinavano a sparare qualche inutile fucilata, fui trasferito dopo poco più di un anno a quella dell'«Unità» di Milano.

A Milano non tardai a circondarmi di operai, scrittori e pittori. Il giornale poteva ora stamparsi con più pagine e risorgeva così quotidianamente la tradizionale terza pagina letteraria. La Resistenza ci aveva maturati anche culturalmente. Non poteva più valere una pagina di bella scrittura con i servizi classici, il taglio per l'invitato speciale e la spalla con l'articolo storico. Bisognava dare alla cultura respiro più ampio, nuovo slancio. Scienza, arte, economia, ideologia, costume, i problemi di una società che voleva crescere dovevano trovare posto accanto alla letteratura.

Era un discorso già fatto con Cesare Pavese che collaborava, con questa intesa e non solo perché scrittore, a «l'Unità» edizione torinese.

Il tono e il linguaggio che dovevano corrispondere alla comprensione dei lettori contadini, braccianti, operai. Neanche la terza pagina poteva tener conto soltanto degli intellettuali. Così nella redazione milanese allargammo la sfera dei

collaboratori del giornale in tutte le direzioni con discussioni continue tra artisti, scrittori e lavoratori del braccio.

Ricordo alcune partenze, per uscire da Milano, con i pullman stracarichi di scrittori e pittori. La situazione politica, dopo i primi mesi di bonaccia e di lavoro unitario con tutte le forze che avevano partecipato alla Resistenza, si era allineata su un programma democratico, ma s'era fatta aspra. Erano troppi quelli che non osando ricorrere scopertamente ai metodi e alla retorica del fascismo, volevano tornare al conservatorismo prefascista. Dalle polemiche allo scontro aperto, alla guerra fredda. I conservatori spingevano il paese all'indietro per contrastare la ventata di rinnovamento che aveva portato la Resistenza. Anche la ricostruzione con la partecipazione di tutti era osteggiata. Agrari e industriali volevano tornare a salvaguardare i loro privilegi e perciò la ricostruzione doveva servire, secondo loro, esclusivamente a tutelare le loro prepotenze e il loro sfruttamento.

Ricordo la rottura degli argini del Po, l'alluvione che colpì paesi e popolazioni del retroterra di Venezia fino ai centri della bassa Ferrarese. Proposi in quei giorni al gruppo degli amici pittori (questa proposta mi era stata suggerita da Vittorini) di andare nei paesi del Delta Padano, il più colpito da quella tragedia. Sul giornale, noi giornalisti, avremmo raccontato quel dramma dell'acqua e del fango che sommergeva campi e case; i pittori avrebbero ritratto nei loro disegni e dipinti quelle scene apocalittiche. Dovevano fare parte del gruppo anche Guttuso e Morlotti ma furono trattenuti da impegni fuori Milano. Il pullman era egualmente gremito. C'erano Migneco, Tettamanti, Mucchi, Birolli, Ramponi, Treccani, Raffaele De Grada, Motti, Scavini, Fantini; critici d'arte come Mario De Micheli, Raffaellino De Grada, scrittori e poeti come Vittorini, Alfonso Gatto e tanti altri. Dovevo fare un comizio a Logosanto, il paese più devastato: le basse case invase dal fango, quasi tutti i bambini col tracoma agli occhi, corrosi da bronchiti e tossi persistenti.

I pittori piazzarono i loro cavalletti al centro di quella tragedia. Ne uscirono disegni, paesaggi e figure spettrali. Persino Tettamanti dovette abbandonare i suoi colori festosi per il grigio opaco del cielo, della terra, dei volti intristiti della gente.

Eravamo nelle case della desolazione.

Vittorini e Gatto erano i più eccitati.

Al pomeriggio dovevo parlare nella grande piazza del paese per metà ancora circondata dall'acqua. Cominciarono ad affluire a Logosanto camionette dietro camionette della polizia. Gli agenti erano armati col sottogola abbassato. Si creò un clima di guerra che da fredda, per una qualsiasi provocazione, poteva diventare calda. Un maresciallo dei carabinieri, tristemente famoso nella zona perché considerato un persecutore dei braccianti, tentò di arrivare a gesti dispe-

rati. Non occorre molto per accendere l'animo di quei braccianti sommersi dall'alluvione, senza lavoro, che venivano sempre arrestati in massa anche quando facevano gli scioperi a rovescio cioè lavorando senza paga per rafforzare gli argini.

Il maresciallo cominciò coll'intimare ai pittori di smontare i loro cavalletti e di andarsene. Naturalmente nessuno si mosse. Poi venne da me per impedirmi il comizio. Fu tutto inutile perché la gente si moltiplicava.

Non era soltanto tutta la popolazione di Logosanto, ma arrivavano a colonne serrate, a piedi e in bicicletta, dai paesi vicini. Tenni il comizio anche se il maresciallo aveva piazzato per minaccia l'autoblindo dentro la quale si era rinchiuso, proprio davanti al rudimentale palco costituito da un carro agricolo. I pittori s'erano portati in prima fila più impegnati e solidali con quelle popolazioni di quanto si fossero concentrati sui loro disegni. Alla fine del comizio il maresciallo non osò arrestarmi, pressato com'era dalla folla che si assiepava sempre più compatta, ma m'intimò di seguirlo in caserma. Per non accettare una provocazione chiaramente preordinata accondiscesi. All'entrata della caserma la prima schermaglia. Tutti i pittori chiesero di essere arrestati con me: Treccani, De Grada, Motti, Mucchi e con loro Vittorini e Gatto in prima fila. Dovetti essere io a persuaderli. Ma in un batter d'occhio la piccola caserma fu circondata dai pittori, assediata da migliaia di braccianti che scandivano slogan minacciosi. Il maresciallo preoccupatissimo, ma testardo, tentò di costringermi a fare in modo che la gente se ne andasse. Risposi che non facevo il poliziotto ma il direttore di un giornale dei lavoratori.

Allora fu lui a pregarmi di lasciare la sala carceraria e la caserma senza neppure finire di battere a macchina il verbale che aveva tentato di scrivere.

Partimmo da Logosanto quand'era già notte tra le acclamazioni dei braccianti e le mani alzate nel saluto dei bambini.

Ho ancora negli occhi quei disegni che vennero pubblicati per giorni e giorni sulla terza pagina del giornale. Servirono come inoppugnabili testimonianze davanti ai giudici nel Palazzo di Giustizia di Milano quando celebrarono il processo contro di me a seguito della denuncia di quel maresciallo. Naturalmente finì con una condanna. Faceva seguito a tante altre, ma credo che anche i giudici non abbiano potuto dimenticare facilmente quei disegni con volti macilenti di bambini, il viso duro dei braccianti, il fango e l'acqua che riempivano le case.

Tra giornale e intellettuali si stabilì da quel tempo la stessa partecipazione che c'era con i braccianti e gli operai. Il giornale era costruito nelle sue varie parti con il contributo e il concorso che emergeva in ogni iniziativa dalle varie categorie di persone che operavano nella zona di diffusione. Ad esempio Renato Birolli, che era bizzoso, scontroso e con il quale non potevano essere tenuti rapporti che gli dessero in qualsiasi modo la sensazione che gli si imponesse qualcosa, divenne per sua scelta il frequentatore più assiduo del giornale. Birolli s'e-

ra già conquistato fama e successo. L'odore dell'inchiostro e della tipografia probabilmente non solo non lo disturbava ma gli riportava la nostalgia degli anni giovanili quando, dopo aver frequentato l'accademia Cignaroli nella sua Verona, si era trasferito a Milano dove per vivere, oltre a dedicarsi alla pittura, faceva il cronista sportivo.

Nei rapporti umani Birolli non accettava discipline. Era un sostenitore dell'autodisciplina e quando si toccava il tasto delle esigenze politiche o di partito, dell'osservanza di una dottrina e di un impegno ideologico, Birolli socchiudeva gli occhi maliziosamente, il suo volto si arrossiva ancora più di quello che era il suo colore abituale e poi tagliava corto: «Per me, prima la pittura e la libertà, tutto il resto viene dopo. Sono un libertario e un militante a mio modo. Non posso accettare ordini né garantire ubbidienza». Con lui il discorso finiva lì.

Era stato così anche negli anni in cui imperversava il fascismo. Un contestatore come uomo e come pittore. Riconosceva a Sironi, a Carrà, ad altri, le necessarie qualità artistiche, ma non poteva accettare le loro debolezze di ossequio, sia pur costretto e vago, al regime. Assieme a Persico, a Sassu, a Manzù, a Guttuso, accese nel gruppo di giovani che lo frequentavano quei fermenti anti-novecentisti che già nel 1938 portarono a dare vita al gruppo di «Corrente», il movimento culturale già accennato e che doveva raccogliere il meglio degli artisti che non accettavano l'autarchia culturale né gli slogan pseudoartistici del fascismo.

Fino da allora Birolli invitava con la sua perentorietà, talvolta anche rissosa, a guardare a Van Gogh, a Ensor, a Gauguin. Disegni e tele, segni e colori, oltre al loro valore artistico volevano essere, nella sua intenzione, sfida al classicismo mal inteso, e aprire anche in Italia la strada ad un espressionismo carico di sincerità. Anche quando discuteva del suo lavoro o di problemi artistici più generali, Birolli usava un suo linguaggio senza preoccuparsi che altri potessero interpretare male le sue espressioni. Era un impulsivo innamorato della libertà e per questo entrò subito nelle file della Resistenza.

Un mattino capitò in redazione di buon'ora. Non era solito ad essere già in giro a quell'ora, lui che non riusciva ad accettare né il silenzio né il sonno della notte. L'on. Scelba, ministro dell'interno, aveva definito, proprio in quei giorni, «culturame» tutti gli intellettuali che non accettavano l'intonazione clericale e repressiva del suo regime.

Quel mattino Birolli non si perse in preamboli come faceva ogni volta che doveva fare una proposta ritenuta importante. Non parlò né di Scelba né dei suoi insulti agli intellettuali, ma si capiva dalla proposta che mi fece subito che voleva reagire a suo modo pagando di persona come artista. Mi disse: «Vorrei provarmi a fare settimanalmente un disegno satirico da collocare in prima pagina de "l'Unità". Qualcosa che s'impatti con la causticità e l'aggressività dei tuoi corsivi. Non sarò bravo come Maccari ma ho certo più rabbia dentro».

Naturalmente fui entusiasta. Preparavo proprio in quelle settimane il lancio dell'Unità del lunedì, il settimo numero del giornale. Decidemmo assieme che in ognuno di quei numeri sarebbe apparso in prima pagina il disegno satirico di Renato Birolli.

Così ogni sabato Birolli arrivava puntuale nel mio ufficio con la cartellina sotto il braccio dove aveva il disegno. Dopo il cenno di saluto diceva ogni volta: «Non mi è venuta ancora la battuta. C'è un ufficio vuoto dove possa andarla a pensare? Quelle parole da scrivere sotto il disegno mi tormentano». Ogni tanto entrava di furia nel mio ufficio per sottopormi la battuta, riprendeva il foglio dicendo: «Non va, non va, vado a rifarla, mi deve venire meglio. Lo so, ha da essere una stiletta». Il più delle volte tanto era bello il disegno e tanto insoddisfacente la battuta. Si rifaceva insieme. Mi toccava la mano e se n'andava di corsa imprecaando contro la sua poca inventiva in fatto di parole.

I disegni di Birolli ogni lunedì comparvero sulla prima pagina del giornale per mesi e mesi. Furono un importante contributo al successo di quell'iniziativa giornalistica come lo furono i grandi cartoni, una sorta di giornali murali che Tettamanti, Motti e Treccani dipingevano per dare tono, colore e calore nei luoghi dove si tenevano i festival dell'Unità. Erano i modi, sia quello di Birolli, sia quello di Tettamanti, Motti e Treccani di avvicinare intellettuali e operai, arte e lavoratori, cultura e politica senza disquisirne in punta di penna all'infinito e con scarsi risultati come è venuto fin troppo di moda anni dopo, in tempi più facili, quando al volontarismo dei fatti si sostituiva l'erudizione spesso moralistica delle parole sprecando troppe citazioni ideologiche.

Birolli sempre irrequieto e sempre alla ricerca quasi spasmodica di un costante rinnovamento si urtò, qualche tempo dopo, con molti amici e non soltanto con i difensori più accaniti di un realismo che ormai veniva usato come una forma scolastica e quasi un salvacondotto politico, ma anche con altri amici con i quali aveva legami d'affetto e di stima. Fu quando, proprio in occasione di una Biennale di Venezia, si formò il gruppo degli «Otto» attorno a Lionello Venturi. Birolli fu subito d'accordo con loro e passò all'astrattismo anche se sofferto proprio per il suo modo di intendere la pittura. Non rinunciò alla tenerezza dei suoi colori, alla trascrizione sensoriale delle cose.

Ricordo come esempio di questo suo tempo i quadri «Lezione di mare» e «Canto popolare fiammingo» acquistati e portati da un collezionista a New York. M'avvicinavo con fatica all'astratto, non riuscivo a leggerlo con l'occhio della ragione e dell'anima. Ero andato con Birolli nelle Cinque Terre dove si era costruito lo studio per dipingere in mezzo a un paesaggio che l'incantava e facevamo notte alta in discussioni nelle quali spesso Birolli interveniva battendo il pugno sul tavolo: «Com'è possibile che uno come te non sappia leggere nell'arcano? I sogni sono più semplici dei fatti che accadono nella realtà. Colori e sogni

si devono intuire, devi sentirli nella pelle più delle figure e delle riproposizioni della realtà».

Birolli ci ha lasciato quando era ancora giovane di anni e teso nella creatività. Ricordo tutto quel nero del funerale, il volto dei tanti amici al cimitero. Erano tutti presenti, anche quelli coi quali Birolli era in disputa aggressiva, perché tutti conoscevano la sua lealtà di uomo e di artista.

L'ECCITAZIONE DELLA PITTURA

ERA invece di primavera quell'anno (sempre nel tempo della guerra fredda) in cui mi recai ad Udine nel Friuli, per una manifestazione di piazza sotto una pioggia così torrenziale da coprire anche il timbro robusto delle mie parole gridate al microfono. Tutti resistettero sotto la pioggia che ci aveva sorpresi dopo che al mattino era apparso, sia pure per pochi istanti, pallido il sole. Fu dopo il comizio che Andrea Lizzero, mi disse che voleva presentarmi due intellettuali del posto che desideravano parlarmi. La pioggia aveva dimensionato la sua furia, ma scendeva ancora copiosamente. Fui costretto a parlare con i due amici di Lizzero sotto l'antro di un portone. Erano bagnati anche loro come pulcini. Un'aria perciò ancora più imbarazzata e umile nel dover affrontare colui che aveva tenuto banco per un'ora con la sua allocuzione contro i potenti di Roma e di Udine nonostante quella specie di diluvio. Dopo le presentazioni di Lizzero, cominciò a parlare il più alto e giovane. Si chiamava Giuseppe Zigaina, pittore. Portava nella mano sinistra un tubo di carta coperto da un giornale col quale aveva difeso alla meglio i disegni sotto la giacca. Buttò in un angolo il giornale infradiciato e disse soltanto: «Volevo farti vedere questi tre disegni». Anche se sotto quel portone non c'era troppa luce, i disegni mi parvero subito

molto interessanti. Costruiti con mano abile guidata da una mente attenta. Li guardai a lungo, alzando di tanto in tanto gli occhi su Zigaina: «Se me li lasci portare a Milano, appariranno nella terza pagina de "l'Unità". Sono buoni disegni». Zigaina fece un cenno con la testa, emozionata. Poi fu la volta dell'altro: «Sono Pier Paolo Pasolini, faccio scuola. Ti ho portato queste poesie in friulano. Io vengo da Casarsa. Ho preparato anche la traduzione in italiano».

Pier Paolo Pasolini era ancora più timido di Zigaina. Soltanto gli occhi avevano una luce di sfida, non superbi ma convinti, pieni di lampi. Gli chiesi di leggere le sue poesie. Gli tremavano le dita mentre apriva i fogli. Si schiarì la voce poi lesse prima in friulano poi la traduzione. Non so se fosse più trepida la voce o più tenere le parole delle sue liriche.

Fui pervaso subito dalla malinconia arcana che si prova negli anni della fanciullezza quando non sai perché il cielo si oscura dentro di te mentre fuori c'è il sole e le rose sono splendidamente fiorite.

Appena ebbe finito di leggere le sue tre poesie Pier Paolo abbassò il viso sui fogli, in silenzio. Non seppi che abbracciarlo.

Le tre liriche vennero pubblicate la settimana dopo assieme ai disegni di Zigaina in terza pagina. Da quell'abbraccio bagnato, sotto quell'androne di Udine, nacque la nostra amicizia. Con Pier Paolo e Zigaina. Durò inalterata con Pasolini finché non fu crocifisso dai farisei nel fango di Roma e con Zigaina dura tuttora anche per l'indimenticabile presenza-assenza dell'amico che ci accomuna.

Sono salito più volte, negli anni, a Cervignano del Friuli dove Zigaina lavorava; il paese natio che non ha lasciato e non lascerà mai. Per una manifestazione pubblica mi accompagnò una volta anche Salvatore Quasimodo.

Quasimodo lesse sul palco, con la sua voce profonda alcune liriche sulla Resistenza... «Come potevamo noi cantare/col piede straniero sopra il cuore»... Gli applausi dei combattenti partigiani senza medaglie e rimasti braccianti assiepati davanti al palco lo infiammarono al punto che il poeta così sobrio di parole improvvisò un discorso. Eravamo ospiti di Zigaina naturalmente. Proprio nei giorni in cui i partigiani e i braccianti di Cervignano andavano a gara per costruire una casa per il loro pittore e per i suoi genitori. Avevano appena finito lo studio e già contro le pareti stavano allineate le sue tele fresche di colori e sul tavolo tanti disegni preparatori.

Ci faceva da cicerone il padre del pittore. Raccontava quando e come Giuseppe li aveva dipinti. Soprattutto chi erano i personaggi, i taglialegna, le donne che raccoglievano l'erba per i conigli e il significato di tutte quelle biciclette. Il padre interpretava l'arte del figlio meglio di tutti i critici. Zigaina passeggiava in silenzio, senza osare interrompere il padre, ma ansioso di conoscere il giudizio di Quasimodo. Sapeva che era critico senza indulgenza e senza peli sulla lingua. In genere le sue critiche ad altri artisti suonavano come sciabolate.

Invece quelle biciclette, quei braccianti, quell'erba verde tra cui brucavano i conigli, quelle bandiere rosse sullo sfondo ad accompagnare lo sciopero di protesta dei braccianti del Cormor per chiedere lavoro e terra, creavano in Quasimodo emozione e ammirazione: «Questo non è il falso ma il vero verde» — ripeteva stringendo gli occhi come feritoie —. «Hai una mano sola, ma tanta testa, tante immagini, e tutte si muovono nel tripudio di una poesia giovane, entusiasmante».

Al ritorno parlammo a lungo di Zigaina. Del tempo della disgrazia che gli era accaduta quando era bambino, la perdita del braccio destro sotto un carro, della sua applicazione allo studio, della sua fresca cultura.

Diceva Quasimodo: «Zigaina è uno dei pochi giovani pittori in questa stagione neorealista che dipinge e pensa. La sua pennellata, anche quando è eccitata dai sentimenti, non è mai furiosa. Sa che la ricerca dell'arte ha sempre necessità di tempi lunghi. Bisogna insistere nello studiare ed apprendere per trarne più ricchezza interiore. La modestia è sempre una grande virtù».

«Ma tu non sei modesto», lo interruppi.

«Non lo sono con coloro che si organizzano contro di me, feroci di gelosia. Con costoro sono duro, presuntuoso. Ma sono modesto con me stesso. Ognuno di noi sa il percorso che ha fatto per conquistare un po' di spazio nella vita. Io ho fatto la mia parte. Mi sono rotto le ginocchia contro ogni gradino. Si è veramente chiesto qualcuno, per esempio perché ho tanto studiato i lirici greci? Non solo per tradurli. Ecco cosa intendo per modestia». Poi Quasimodo si chiuse in quei lunghi silenzi cari ai poeti quando vogliono osservare e pensare.

Gli alberi, alla velocità della macchina sveltavano come ombre comandate dal vento. Le luci della strada entravano negli occhi e sparivano come fulmini. Poi Quasimodo si riscosse e riprese a parlare di pittura. Tra i libri di Zigaina ne aveva trovato uno con illustrazioni di Cézanne: «Tutti hanno preso e prendono da Cézanne. Anche quelli che non lo conoscono ancora. Cézanne è un anticipatore di tutte le esperienze più significative che si sono sviluppate dopo e che si sviluppano ancora. Forse Zigaina non avrebbe avuto il coraggio di impastare i suoi verdi con quei rossi accesi e quei gialli sfumati, se non avesse preso coraggio da Cézanne. Non so se inconsciamente, ma Zigaina mi pare troppo intelligente e meditativo per non averne coscienza e per non sapere che il primo insegnamento è quello di non ripetere, di non imitare».

«Sono d'accordo con te sulla pittura di Zigaina perché oltre ad avere osservato i suoi lavori ho voluto conoscere quella di Cézanne. Nel tipo particolare del neorealismo di Zigaina ho riscontrato, e ne ho discusso con lui in altre occasioni, che non sia estranea la lezione dell'impressionismo come l'intendeva Cézanne. Questo maestro era riuscito, se si può dire, come a "solidificare" l'impressionismo, a dargli un segno che collegava al reale. La natura come la sente e la

dipinge Cézanne diventa costruttiva, palpitante, e nello stesso tempo razionale come è stato sempre della grande poesia che attraversa tutte le emozioni per acquisire un linguaggio pittorico rinnovatore e perciò rivoluzionario nella forma e nei contenuti creando l'impatto più congeniale tra linguaggio e colore, tra fantasia e realtà, cioè resuscitando la vita».

«Non solo hai ragione» aggiungeva Quasimodo, mentre la macchina s'ingolfava rapida nel buio della notte, «ma è ormai scontato che Cézanne è stato un gigante cui sono debitori un po' tutti quelli venuti dopo di lui. Da Picasso a Braque, da Matisse ai nostri Boccioni e Carrà per fare soltanto alcuni nomi. Ne ho discusso tempo fa proprio con Carrà che fa sempre finta di navigare nelle nuvole ma ha invece i piedi ben piantati nella cultura e affonda coscientemente le radici in chi l'ha preceduto.

Cézanne, ripeteva Carrà, non propone mai delle certezze ma sempre dei dubbi. La sua fertilità sta proprio in questa ricerca perenne a volte appena percepita, più spesso lungamente meditata, come quando lo scienziato col suo genio e con il suo lavoro trova le formule delle invenzioni. Quella di Cézanne è una oggettività irrequieta che pare rifrangersi sempre nell'astrazione volumetrica e nella luce cosmica che pervade tutte le sue opere. È sempre un richiamo assolutamente rinnovatore. Per questo Cézanne rappresenta il trapasso da un secolo all'altro; è l'esempio del passaggio da un periodo di violenti, laceranti contrasti a quello in cui bisogna prendere coscienza di una lucida assoluta razionalità senza per questo disperdere l'arcano, la dedizione totale e assoluta alla poesia».

«Anche nelle figure di Zigaina» riprendo io, «torna il richiamo al gran vecchio, non solo nei colori, nel movimento impresso a persone e cose, ma anche ai maestri nostri che Cézanne conosceva bene, dal Veronese al Tintoretto fino a confondersi con la febbricitante inventiva di Delacroix. Gli artisti, e tu Salvatore lo sai e perciò vali anche come testimone, lavorano, creano sempre tra dolore e ansia anche quando trovano lo spiraglio di una certa liberazione verso la felicità. Zigaina, ad esempio, sorride sempre ma se lo osservi mentre dipinge domina anche in lui quell'incupimento che si ricava dal dolore. D'altronde il concepimento e non solo la nascita avviene nel dolore».

Eravamo arrivati a Milano. Avevo fatto una scorpacciata di nozioni e di illuminazioni come sapeva dare Quasimodo quando non abbassava la guardia preoccupandosi soltanto di ferire colui che di volta in volta impegnava come avversario.

L'ultima volta che mi sono fermato lunghe ore con Zigaina a Cervignano era invece in compagnia di Pasolini. Zigaina era entrato nel giro di altre esperienze e ricerche: era il tempo delle farfalle. Mi venne subito un riferimento a Guido Gozzano, al suo poemetto sulle farfalle che racchiudeva il suo intenso dialogo con la morte.

Pasolini, nonostante il riferimento preciso, non parlava, non so se era d'accordo o no. Capii che anche per lui, guardando le nuove prove di Zigaina, l'attrazione era quell'ombra di morte che traspariva dai segni e dai colori. Infatti Pier Paolo rivolgendosi a Zigaina, a voce bassa, come quando estraeva le parole dal profondo: «Questa è l'anima diversa della tua pittura. Hai voluto liberarti dalla troppa luce per tentare di scoprire i segreti delle ombre del Carso che diventano teschi, ossa calcificate, ancora vita che sta sia come respiro, sia come agonia nel volo e nella fissità delle farfalle quando ristanno come crocifisse contro i sassi e i tronchi delle piante. È un passo che dovevi fare. La cultura serve anche per reprimere i sentimenti non solo per esaltarli. La poesia dell'ombra, del bianco e del nero, dei colori consumati nello strazio, è più difficile da dirsi. Quando si riesce anche solo a sussurrarla si è toccato un vertice importante».

Quel giorno volevo avere la rivincita su Pasolini che mi aveva aspramente sconfitto sul discorso delle radici. Per lui nessuno aveva radici. Per me invece le radici contavano: ognuno se le portava dentro tutta la vita. Ma Pier Paolo aveva una facondia e una logica stringente, quando sosteneva un'argomentazione la suffragava di un'infinità di elementi e di tante convinzioni così che non era facile tenergli testa. Non mi arresi testardo e gli dissi che in ogni sua opera si scoprivano le sue radici: «Tu dici che il linguaggio pittorico di Zigaina oggi è più calcolato, più fatto di testa. Posso essere d'accordo ma ne ha davvero la natura, lui che è stato ed è il cantore entusiasta dei braccianti del Cormor? Sono radici diverse ma sempre radici che lo intridono. Montale è poeta senza essere torrente, le parole essenziali sono la sua forza, perché anche Montale ha alle spalle le sue radici che gli infondono un particolare modulo per intendere uomini e cose».

Pasolini non accettò la provocazione. Mi passò una mano sulla spalla e andò oltre con il discorso: «È importante provarsi nel colloquio con la morte. Non per invocarla nè per esorcizzarla ma perché è una presenza che non si può e non si deve cancellare. L'approccio con la morte, perché sia sincero, ha da essere distaccato. Come dalle cose della vita. Gli artisti come i poeti devono poter osservare da lontano proprio per entrare dentro l'animo delle cose, confondersi con queste, sentire la morte come la vita. Zigaina ci prova. Vuol dire che è tentato, forse è già maturo per questo incontro. Ognuno di noi fa tanti passi prima di arrivare là dove deve arrivare. Provarsi dall'incontro con la morte è il modo per non essere più pervasi dal terrore, per non patirla come maledizione. Da questi nuovi risultati di Zigaina già emerge che la morte non è vestita di tristezza. Ha una sua luce attraente, misteriosa anche l'ombra, addirittura anche il buio».

Attorno gli uccelli volavano tra le piante del giardino, i passerini saltellavano leggeri nel prato, parevano in balia del vento, come le foglie, come i fili di erba. Il riflesso, a distanza, delle immagini sulle tele di Zigaina. Le parole di Pasolini

s'incentravano in quelle sensazioni. Forse lui solo sapeva dire le cose che gli altri avvertivano soltanto come incanto.

Quando Pasolini salì sul suo calvario per essere colpito a morte, la voce di Zigaina al telefono era afona, si spegneva ad ogni monosillabo come se anche a lui mancasse lentamente il sangue.

Da allora persino il verde di Cervignano, anche nelle stagioni del sole, s'ingrigì e nelle tele di Zigaina le ombre ebbero sempre più il sopravvento sulle luci. Certi avvenimenti sono tanto atroci e laceranti da segnarti per sempre il susseguirsi dei giorni e dei pensieri.

LA COLOMBA DI PICASSO

A

NCORA assieme a Quasimodo ebbi l'occasione d'incontrare Pablo Picasso a Parigi. Entrambi eravamo stati scelti a far parte della delegazione italiana al primo Congresso dei Partigiani della Pace.

Vidi Picasso in persona per la prima volta a la Salle Plajel. Quando apparve sul palco, prima con la testa china, poi alta a guardare i congressisti con i suoi occhi ardenti, la grande sala parve scoppiare sotto un applauso fragoroso, caldo, interminabile.

Aveva accanto l'abate Plojar allora ministro nel governo comunista cecoslovacco. Questi con la sua statura dominava dall'alto come una statua. Dall'altro lato lo scrittore russo Fadejev incoronato dall'aureola dei suoi capelli bianchi sul bel viso giovane, pareva l'espressione della felicità.

Povero Fadejev! Alla caduta di Stalin a cui lui aveva creduto ciecamente con il fanatismo che si ha per un dio, decise di spararsi alle tempie. Non seppe sopportare la condanna dei delitti del despota. Accanto a Fadejev era il cantante negro Paul Robeson. Ancora più alto dell'abate cecoslovacco sovrastava tutti dal petto in su. Un gigante a rappresentare gli sfruttati del terzo mondo, quasi a significare, nella sua baldanza e nel luore delle pupille, la loro riscossa.

In alto, sopra il gran palco, la riproduzione di Guernica. I miei occhi in-

crociavano su Guernica e su Picasso, come una folgorazione! Lo scroscio degli applausi non accennava a finire finché Picasso, quasi imperiosamente, alzò la mano per chiedere il silenzio. Disse pochissime parole, lentamente. Un saluto con uno scatto finale, quasi un grido. Ripresero gli applausi. Divennero tempesta. Questo il mio primo approccio con Picasso.

Mi trovavo per la prima volta a Parigi. E non era certo come andare in una qualsiasi altra città del mondo. Di Parigi conoscevo tante cose prima ancora di visitarla. Soprattutto quanto aveva contato nel cammino della civiltà e della cultura. Attraversando le strade quasi non riuscivo a vedere le cose vere. Vedevo invece, come li avessi dinanzi, i poeti, i romanzieri, i filosofi, gli architetti, i condottieri, tutti i personaggi che avevo inseguito attraverso la lettura di pagine immortali, il grido della rivoluzione francese, il volto intrepido di Robespierre.

Parigi non riempie solo gli occhi, scalda il cuore. Diventa subito quella la tua città, la tua casa. Come se fossi nato in uno di quei palazzi, avessi giocato in uno di quei giardini, mi prendeva desiderio di salutare tutta la gente che passava: i bianchi, i neri, i gialli, i mulatti, perché Parigi aveva da tempo aperto le porte a tutti meritandosi il primo posto per la civiltà dell'uomo, come luogo nel quale ha dominato l'intelligenza e la libertà dell'uomo.

Pablo Picasso al centro di quel palco era divenuto per me il simbolo più prestigioso di Parigi. Perché lo spagnolo Picasso aveva scelto Parigi come capitale di libertà e creatività? Una patria per l'uomo non delimitata da confini, dove c'era comunanza e intesa tra operaio e intellettuale, tra artigiano e scrittore, dove il colore della pelle non divideva le razze. Che fosse quello di Paul Robeson il viso che s'alzava accanto a quello pallido di Picasso era una testimonianza.

Conobbi a Parigi tanti altri uomini. Da Paul Éluard, a Jorge Amado, da Howar Fast a Juliot Curie, da Sartre ad Aragon. Ecco il fascino di Parigi in quell'incontro con protagonisti di tutto il mondo.

Quale città meglio di Parigi poteva intenderne il bisogno di pace, tutto il suo significato e diffonderlo nel mondo?

Confidai dopo l'apertura dei lavori della mattinata queste mie impressioni ad Éluard. Lui mi ascoltava ringraziandomi con gli occhi a nome della sua città. Parlammo di Picasso, del desiderio di conoscerlo. Éluard assentì subito. Eravamo seduti ad un caffè e notai che il suo braccio destro appoggiato al tavolo tremava leggermente. Mi disse della malattia che gli aveva fermato la circolazione per un istante: «Mi ha lasciato questo tremore e il cuore più molle».

Poi mi disse di Picasso.

Ad ogni parola del poeta il profilo del pittore si ingrandiva, acquistava nuove virtù, nuove curiosità. Éluard e Picasso si vedevano quasi ogni giorno e quando l'amicizia diventa tanto fraterna tra due poeti non può più avere segreti.

«Andremo da Picasso con Quasimodo», concluse Éluard. Dopo due giorni

ci recammo a Vallauris. Quel mattino non riuscivo a calmare la mia emozione. Forse la stessa emozione degli anni verdi quando ascoltai per la prima volta la voce lacerata di Giuseppe Ungaretti leggere una sua poesia. Dovessi affermare di ricordare com'era il cancello, il giardino, la sagoma della casa di Picasso, mentirei. Non vedevo nulla, aspettavo soltanto d'incontrarmi col suo volto, di stringergli la mano, di parlargli.

Picasso non era un mito, era un uomo anche se impersonava l'arte, la poesia, il canto eterno.

Ecco Picasso apparire sulla porta. Viene incontro ad Éluard che ci presenta. Anche Quasimodo che aveva ironizzato sul mio improvviso innamoramento per l'artista, era impallidito. Aveva anch'egli avvertito, pur difendendosi meglio di me, di essere in presenza di un mostro sacro.

Ricordo ad una ad una le sue parole affettuose dette con l'intenzione di metterci a nostro agio. Picasso parlò del congresso della pace, dell'Italia, citando, come le avesse davanti agli occhi, le opere dei nostri grandi artisti del passato. Sulla guerra fredda sempre minacciante in quegli anni di trasformarsi in guerra calda, Picasso aveva idee che divergevano apertamente da quelle che si venivano professando dalla tribuna del congresso. Era duro, aspro non solo con la dittatura franchista che doveva essere finalmente spazzata via, ma con tutti coloro che in ogni parte del mondo avevano dimenticato tutti i morti innocenti di una tragedia tanto macabra da fare ombra al volto della civiltà per avere ridotto l'uomo a livello di bestia. Pronunciava le sue parole di condanna con accento rabbioso, gli occhi accesi come brace. Tacque d'improvviso poi guardando fisso Éluard, citò alcuni versi della sua famosa poesia intitolata «La libertà». Dopo avere scandito quei versi si domandò: «Quando mai l'uomo riuscirà a conquistare la libertà non solo individualmente ma per tutti?»

Éluard, con grande mansuetudine, si sforzava di alimentare speranze. Cercava di calmare l'ira di Picasso. Quasimodo invece affiancava Picasso nel pessimismo più cupo. Poi Éluard, come c'eravamo accordati precedentemente, parlò a Picasso dell'invito a disegnare la colomba che avrebbe dovuto servire da emblema in una campagna internazionale contro la guerra, per la pacifica convivenza. Disse a Picasso che io ero da lui come direttore de «L'Unità» e che avrei preso gli accordi con tutti gli altri quotidiani disposti a farlo, per pubblicare il suo disegno in prima pagina contemporaneamente in tutti i paesi del mondo.

Picasso non rispondeva. Come non avesse ascoltato. Invece ci fece segno di seguirlo nel suo studio. Improvvisamente, curvandosi appena verso il tavolo, cominciò a disegnare intento, come se noi non esistessimo più.

Alzandomi sulla punta dei piedi riuscivo a vedere la sua mano scorrere sul foglio bianco. Apparve dopo due rapidi segni una chitarra, poi altre figurazioni finché vidi nascere il becco e l'occhio di una colomba.

Ero entusiasta: pensavo tra me che Picasso invece di rispondere alla richiesta di Éluard iniziasse subito la preparazione del disegno. Invece quasi furiosamente con un'altra matita che colorava nerissimo, tracciò sull'abbozzo della chitarra e della colomba un mostro nerissimo e indecifrabile. Poi si voltò di scatto verso di noi: «Ecco: altro che colomba e attesa di pace. Io vedo tornare l'orrore della guerra. Voi vi attendete il bene dai malvagi mentre gli eredi dei tiranni che hanno terrorizzato il mondo sono ancora all'opera. Eccoli allearsi con Franco. La mia Spagna continua a sanguinare. Non posso dipingere colombe di pace. Voglio dipingere un'aquila con terribili artigli per dimostrare che bisogna avere tutta la forza e la volontà per imporre la pace».

Éluard sorrideva, poi s'avvicinò a Picasso e l'abbracciò come a calmarlo. Picasso ricambiò l'abbraccio e rivolto verso di me con un sorriso: «Mi sforzerò... Sarà metà colomba e metà aquila».

Quando lo salutammo la sua stretta di mano fu calorosa. La fissità del suo sguardo era tenera e implacabile. Non ho dimenticato più il volto di Picasso.

Uscimmo a guardare il mare. Quasimodo disse: «Dopo aver parlato con Picasso non si può guardare che l'infinito del mare, in silenzio». Ed Éluard comprendendo la nostra emozione: «Pablo è un uomo che tiene nelle fragili mani la chiave di volta per unire fantasia e realtà. È un mago senza magie. È un uomo nato per creare difendendo la sua forza di creatura terrestre. Per lui si tratta sempre di scoprire i misteri della natura, liberare le visioni, pervenire alla chiarezza. Pablo è un raggio di luce ininterrotto. Chi non ricorda i versi profetici scritti per lui da Apollinaire nel 1907 dopo aver visto "Les demoiselles d'Avignon"»:

“Profondeur de la conscience
on vous explorera demain
et qui sait quels êtres vivants
seront tirés de ces abîmes
avec des univers entiers”.

Quando ero in partenza per Milano una straordinaria sorpresa: mi arrivò il disegno della colomba. Picasso aveva scritto il mio nome da partigiano (A Ulisse) con la sua firma. Il disegno mi tremava nelle mani. Una contentezza come se ad un bambino fosse stata regalata la luna.

VALENZA PO CAPITALE DEL NEOREALISMO

A MILANO con Mario De Micheli, che avevo scelto come critico d'arte, i pittori e scultori, giovani e altri affermati, continuavano ogni sera a frequentare la redazione. I dibattiti erano sempre aperti e spesso anche concitati. Allora il neorealismo cominciava ad essere messo in questione da quegli stessi che ne erano stati e ne erano ancora protagonisti. L'astrattismo dava al confronto, prova di vitalità. Si passò rapidamente dalla discussione alla sfida. C'era chi amava teorizzare in modo settario che l'astrattismo aveva radici reazionarie, non era che una fuga dalla realtà. Proprio queste forzature polemiche indebolivano il fronte dei figurativi e servivano a dimostrare che, come sempre, le divisioni manichee e schematiche finivano coll'avvantaggiare, forse più del necessario, chi portava il discorso sulla capacità di comunicazione e sulle nuove prospettive dell'astratto e dell'informale.

Sulla terza pagina de «L'Unità» ci sforzavamo di tenere aperta la discussione, dando la parola agli uni e agli altri. Per ragioni più squisitamente politiche si dava ancora più spazio ai neorealisti, e non era facile neppure per De Micheli trovare il giusto equilibrio. In quel tempo anche il giudizio piuttosto irridente e fuori posto dato da Togliatti per una mostra di astrattisti visitata a Bologna, in-

vece di essere interpretato come una valutazione personale, venne interpretato come un giudizio del capo del partito comunista, così si allargò al di là della discussione artistica, la polemica politica. Togliatti premetteva di non essere un addetto ai lavori, doveva pure tenere conto che il suo giudizio tanto sferzante sarebbe stato rapportato ad una indicazione politica. Nulla di più indisponente e di più opposto a quanto si voleva ottenere. Nessun artista può accettare imposizioni. Dopo quel giudizio anche gli imbrattacarte si sentirono dei perseguitati. Non sempre tra loro la dialettica fu attiva e leale così da portare a chiarificazioni utili sia dall'una parte che dall'altra.

Una tra le città di provincia che dimostravano alla fine della guerra una attiva vivacità culturale era Valenza Po in provincia di Alessandria diventata presto meta di lavoro di molti artisti residenti a Milano. Il gruppo più consistente era formato da pittori inclinati prevalentemente verso il realismo. La cittadina viveva in quegli anni la rinascita dell'artigianato degli orafi e quello dei calzaturieri. A questo sviluppo economico s'accompagnava un'evoluzione culturale che interessava i diversi campi d'attività: animate conferenze culturali, diffusione del libro, del disco, e, soprattutto, in ogni famiglia si poteva trovare un disegno o un quadro di un pittore moderno. Artisti e scrittori, molto sostenuti dal Comune con amministrazione di sinistra e dal Centro Comunale di cultura, organizzavano continue manifestazioni, che la città seguiva con entusiasmo. Il sindaco Libero Lenti, con una non comune preparazione artistica, era il propulsore di ogni iniziativa intesa a fare progredire culturalmente la città. La sua casa era diventata una piccola pinacoteca, c'erano i Guttuso e i Sassu, i Migneco e i Francese, i Calabria e gli Ajmone, i Caruso e i Motti, i Treccani e i Mucchi e tutta la serie dei pittori che s'avvicinavano a lavorare nella sua città. La costruzione della «Casa del Popolo e della Cultura» richiamò all'interno delle sue sale, per illustrarle, pittori come Sassu, Treccani, Motti che si fermarono mesi e mesi a Valenza fino al termine dei loro affreschi.

Così Valenza diventava una meta non solo politica ma anche culturale. Andavo sovente con esponenti politici per le campagne elettorali e per conferenze culturali, assieme a Guttuso, a Sassu, a De Grada, Tettamanti, Quasimodo, Treccani, Migneco, De Micheli.

Giacomo Manzù aveva subito accettato nel '50 di scolpire un prestigioso bassorilievo per il monumento ai partigiani valenzani caduti per la libertà. Quasimodo aveva dettato una squillante epigrafe.

Molte case di Valenza diventavano cenacolo di incontri, discussioni con la possibilità di conoscere sempre vecchi e nuovi talenti come Cappelli, Bergonzoni, Farulli, Francese, Caruso, Fumagalli, Zancanaro, Scalvini, Agenore Fabbri, Del Drago, Mantica, Antonietta Ramponi, Tavernari, Job, Ketof e altri ancora. Valenza, ai margini della grande città, era più raccolta e perciò l'ambien-

te meno dispersivo per lavorare, per ridiscutere e approfondire la conoscenza e la storia dei vari movimenti artistici.

Se il neorealismo fu espressione del rinnovamento portato dalla Resistenza, dei nuovi rapporti che si venivano a stabilire tra intellettuali che vi avevano partecipato e le masse, i motivi di fondo che accomunarono scrittori, artisti, registi, vennero analizzati, prima che altrove, in quelle riunioni spontanee a Valenza.

Sono gli stessi motivi che preciserà Italo Calvino nella prefazione del '64 alla ristampa del suo lungo racconto partigiano: «I sentieri dei nidi di ragno». Scrive in sostanza Calvino che il neorealismo fu la naturale conseguenza di quegli anni per rispondere al desiderio di raccontare al bisogno di comunicare a tutti esperienze vissute ricercando il filo e il ritmo di quel linguaggio che aveva unito tutti, al di sopra delle parti, in quegli anni e in quelle vicende drammatiche che non dovevano essere dimenticate, alla necessità di descrivere quelle pagine di storia scritte senza retorica, di chiamare gli intellettuali a rompere con l'intimismo, con le politiche dell'assenza e con tutte quelle concezioni della cultura che potevano essere evasive o aristocratiche. Questo particolare impegno, come abbiamo avuto modo di sottolineare in una affollata tavola rotonda a Valenza, e poi a Milano, a Ferrara e a Ravenna, significò, per la letteratura, l'aggancio al filone De Sanctis-Verga, per il cinema, al filone veristico cui contribuì particolarmente un critico come Camillo Sbarbaro oltre alle invenzioni zavattiniane e alle anticipazioni di Luchino Visconti, e, in arte, alla riscoperta di Courbet oltre all'ottocento italiano.

Gramsci, con la sua proposta dell'intellettuale organico e dello stile nazionale popolare era un richiamo fin troppo assillante. Come accade in occasione di ogni svolta anche culturale i pericoli dell'infatuazione non erano pochi e non tardarono a farsi sentire. Il vecchio continuava a resistere anche sul nuovo. Erano pochi gli intellettuali che avevano il convinto slancio, le capacità e le risorse per non lasciarsi ingabbiare in schemi. Le partenze del gruppo «Corrente» e di quello della «Scuola romana» gli aneliti generosi che furono precedenti anche allo scoppio resistenziale, rischiarono in quegli anni, soprattutto nel campo dell'arte, di essere travolti e strumentalizzati.

Ed ecco così nascere nel '50 il «Fronte unico delle arti» come necessità per uscire da ogni schema anche nobile e ricercare libertà assoluta di espressione. Così come era giusto che fosse, il neorealismo diventa un punto di passaggio non di arrivo, anche se porta il merito di avere aperto le porte a un nuovo momento artistico. Negli anni che sono seguiti ci fu chi disse che il movimento si era ripiegato su se stesso e perciò esaurito, chi invece ne riconobbe sempre l'influenza che aveva avuto e continuava ad avere, visto nel suo significato creativo. È un lungo discorso che abbiamo fatto con Carlo Levi ed Enrico Emanuelli prima nella libreria Einaudi dell'amico Aldrovandi, poi da Bagutta fino alle ore pic-

cole. Levi portava avanti due esperienze insieme, quella di pittore e quella di scrittore, Emanuelli scrittore e giornalista, l'apporto di un ragionatore dialettico e tenace. Aldrovandi ed io ascoltavamo molto e di quando in quando dicevamo la nostra.

Il succo delle discussioni mi pare possa essere riassunto in questi termini. Levi: «Il realismo l'ho sempre inteso in collegamento con la ricerca della libertà e cioè con gli intendimenti che mi erano congeniali: quelli politici e quelli sociali. Diciamo che partivo con l'amico Piero Gobetti contro la retorica, la propaganda, la ridondanza fascista e denunciavo il "monumentalismo" e "l'aquilismo", di pittori e scultori anche valenti che avevano accettato di adeguarsi al trionfalismo fascista. Soprattutto dipingevo e scrivevo. Cercavo di farlo, collegandomi a quanto si sviluppava negli altri paesi, in Francia, in Germania rifiutando ogni forma di autarchia culturale e ogni discriminazione. Il ritorno all'epoca romana così come indicava il fascismo era una falsa e fangosa argomentazione, non poteva nutrirsi di sangue cioè di vita e verità».

Enrico Emanuelli: «Io non le ho fatte ma ho seguito le esperienze che voi avete portato avanti dal tempo del gruppo di artisti della "Scuola romana" che già nel '27 si raccoglievano attorno a Scipione. Mazzacurati, Mafai, Raphael e Bonicchi a cui si aggiunsero successivamente Melli, Capogrossi, Fazzini, Mirko e il giovanissimo Guttuso. Piuttosto che accettare regole predicate fin d'allora per ragioni nazionalistiche e propagandistiche questi artisti scelsero il taglio espressionistico e la suggestività del barocco. Basta ricordare la descrizione della Roma di Scipione, cupa, barocca, violenta e decadente. Mi hanno sempre affascinato. Appena nomino Scipione ho subito davanti agli occhi quel suo bel dipinto "Piazza Navona".

Aldrovandi: «Oppure "Ponte Sant'Angelo" e dello stesso tenore "Le demolizioni" di Mafai».

Emanuelli: «Certo, hai detto benissimo. Poi c'è il movimento torinese che ho seguito da vicino e che ho studiato più attentamente da buon piemontesista e cioè quello dei "Sei pittori di Torino" in cui tu Levi facesti la tua parte».

Levi: «Oltre al sottoscritto c'era Chessa, Galante, Menzio, Boswell, Paolucci. A parte stava Felice Casorati che già ci sopravanzava tutti ma ci teneva al suo isolamento guardando soprattutto ad esempi tedeschi mentre noi, influenzati dall'attività critica di Edoardo Persico e Lionello Venturi, eravamo più collegati all'arte francese, da Delacroix a Cézanne, per fare i due nomi che dicono subito tutto».

Lajolo: «Sulla stessa strada di autonomia e libertà culturale si pongono quelli del gruppo che nasce a Milano nel '38 legato al quindicinale "Vita giovanile" diretto da Ernesto Treccani poi mutato in "Corrente" a cui subito si collega un nutrito gruppo di intellettuali, da Vittorio Sereni ad Enzo Paci, da Carlo Bo



Mary Ann

«PROSTITUTE», CHINA, cm. 33,8×47

a Giancarlo Vigorelli, da Alfonso Gatto a Luciano Anceschi, dal critico Raffaele De Grada ad artisti già noti come Sassu e Birolli. Alla prima mostra organizzata da "Corrente" espongono fra gli altri: Carrà, De Grada padre, Birolli, Mucchi, Migneco, Cherchi, Cassinari, poi a pochi mesi di distanza la seconda collettiva con accanto ai pittori già citati, Guttuso, Mafai, Fazzini, Mirko, Afro e Lucio Fontana. Forse vale ricordare il peso che ha avuto come protesta e slancio di rinnovamento il "Premio Bergamo" nelle sue tre edizioni del '40-'41-'42 dove assieme a Guttuso sta Manzù. Da questi movimenti si sviluppa il dibattito del dopoguerra».

Levi: «Certo bisogna mettere sempre le date di nascita a quanto porta ad un cambiamento purché non si posino pesantemente o meglio staticamente come pietre miliari. Se ce ne fosse bisogno per noi che ci consideriamo uomini della contraddizione e del dubbio, basterebbe ricordare la lezione di chi ha razionalizzato anche quanto allora pareva nozione immutabilmente conquistata: Albert Einstein. Con la sua teoria della relatività generale, ci ha detto che anche le regole scientifiche dovevano essere sempre considerate modificabili, suscettibili di nuove equazioni e scoperte. Lo ha fatto intendere con esempi macroscopici sia come scienziato sia come filosofo. Voglio in sostanza sostenere questa tesi di Einstein per arrivare al discorso di oggi su realismo sì o no, su astrattismo e informale sì o no. Anche quando ci univamo in gruppo per portare avanti determinate iniziative culturali, ognuno difendeva la propria personalità. Questo almeno quanto io devo confessare per quel che mi riguarda particolarmente come pittore, per concludere che rimango fedele al realismo così come l'ho sempre inteso, da quando, dopo l'esperienza del tempo torinese del gruppo dei «Sei», mi sono scontrato con una realtà diversa, bruciante come quella di «Eboli» dove ero stato confinato. Il mio dipingere, da quell'esperienza, s'è improntato a quella realtà richiamante, scoperta, pubblica e intima, senza rinunciare a quanto avevo appreso e in cui avevo creduto: dalla pittura francese a quella certa freddezza o meglio a quel distacco che era di Casorati, senza rinunciare alla fantasia di penetrare nell'arcano della realtà e finalmente scoprirla».

Emanuelli: «Mi pare che il tuo non sia soltanto il metodo giusto per fare, ma anche quello per giudicare senza paraocchi ogni artista e ogni sua prova in qualsiasi direzione purché risponda ai requisiti che sono propri della poesia e dell'arte, volti alla ricerca senza dimenticare le esperienze di chi ha segnato prima la strada sulla quale ognuno è arrivato da altre vie, sentieri, camminamenti soltanto pedonali perché, una strada maestra già tracciata non è esistita mai».

Dopo quella lunga nottata, gli incontri con Levi si sono susseguiti sempre più frequenti. Con i suoi libri e con la sua pittura. Quei libri dai titoli estrosi come pennellate scintillanti, con sempre quel senso di arcano e di contemplativo: «Cristo si è fermato a Eboli», «Il futuro ha un cuore antico», «La lunga notte

dei tigli», «Tutto il miele è finito», così come i colori da cui emergono per trafiggerci con il loro sguardo triste gli occhi dei bambini macilenti di Gagliano o le figure quasi spettrali delle donne e dei contadini davanti ai sassi di Matera, o il narcisismo del suo volto nei suoi numerosi autoritratti dove a mitigarlo c'è sempre quella soffusa ironia. I titoli dei suoi quadri sono sempre cantati come i versi del poeta contadino ch'egli ha tanto esaltato: Rocco Scotellaro.

Per dirla con Lionello Venturi, grande amico di Levi, prendendo in prestito un giudizio dato da questi su Cézanne, che calza anche per Levi, si può dire «è stato un realista ad oltranza fino all'espressionismo».

Ogni sua pennellata concentrava mille suoi pensieri e negli occhi di ogni sua figura Levi avrebbe voluto vi fosse oltre la malinconia solitaria, la reazione contemporanea alla rassegnazione come volontà di reazione e di lotta.

Levi dipingeva e amava le sue figure umane, le sue bestie, le sue piante, quelle foglie e tutti gli oggetti che entravano come per magia nei suoi quadri eguali alle umane creature da cui non voleva distaccarsi mai. Levi non aveva nessuna frenesia di vendere, anzi. Così come gli restava dentro l'eco delle parole che scriveva come accade a pochi scrittori. Levi non dimenticava nulla di quanto consegnava sui fogli bianchi perché segni, colori e parole erano state a lungo meditate, parlate dentro come la madre fa con la sua creatura alimentandola con il suo sangue. Credo che questo in un artista come in un poeta conti almeno quanto i risultati ottenuti.

Assieme a Levi, a parlarmi della Torino degli anni trenta, del gruppo dei «Sei» era Enrico Paolucci. Ricordava anche vecchi amici comuni fin d'allora già attivi culturalmente e politicamente, da Giacomo Debenedetti a Mario Soldati, da Mario Gromo a Guido Maria Gatto, da Marziano Bernardi a Franco Antonicelli, da Giacomo Noventa a Massimo Mila, da Giuseppe Gorgerino a Giulio Carlo Argan, ad Alberto Rossi, ad Ettore Sotzas, a Gino Levi e tanti altri. Paolucci aveva la tempra del lavoratore che non invecchia mai, nè nel fisico, nè nella ricerca, nè nella curiosità. Più tardi, mi è piaciuto occuparmi di lui per scrivere questo profilo: «Chi dice Paolucci dice il gruppo dei "Sei" del 1929. Nonostante fosse sorto a Torino, in un centro culturale così decentrato soprattutto per le arti, quel gruppo ebbe una risonanza notevole. E ancora i successi a Parigi e a Londra negli anni '30 con le mostre dei lavori di Paolucci, Menzio e Levi. Lo studio fondato a Torino con Casorati, successivamente "La Zecca" e poi tutti i lunghi anni di insegnamento, di amicizia con i giovani che si sono susseguiti all'Accademia Albertina.

Non si può tentare un profilo di Paolucci senza ricordare che questo artista è stato sempre un coordinatore, un attivo operatore culturale. Non è facile unire la poesia all'organizzazione.

Ogni volta che mi sono trovato a visitare una mostra di Paolucci, a vedere

i suoi disegni o le sue tele, ricordo che mi ha sempre colpito, in mezzo a tanta tragicità non sempre sincera di altri, a tanta pittura di denuncia, spesso soltanto d'occasione o d'impeto, a tanta pittura di nostalgia, di rimpianto e di alienazione, la sua vitalità, il suo attivismo non mai forzato, mai fatto d'impetuosità come vi fosse in lui il pudore di dire quella parola cui altri contrapponevano il pessimismo, l'eterne ombre, l'appannamento dei colori. Proprio i colori di Paolucci uscivano limpidi, teneri, come i fiori in boccio quando si alzano all'alba ancora intrisi di rugiada.

I suoi paesaggi torinesi, i suoi interni, le sue spiagge, i suoi fiori, tema così difficile in arte perché tutti ne sono attratti, avevano sempre questo dono innato della felicità. Non a caso Paolucci è il pittore sull'opera del quale hanno scritto più saggi i poeti che i critici d'arte, da Alfonso Gatto a Carlo Betocchi ed altri. Per loro era il pittore della vita. Parlando di lui citavano Matisse, Paul Valéry, Proust.

I pittori di Torino, da Casorati a Paolucci sono particolari perché sono tutti immersi nella cultura. Non solo la pittura, non solo il disegno, non solo i colori, anche la letteratura, la musica, la scienza perché vivono in quella particolare aria torinese che ha creato da Gramsci e da Gobetti attivisti politici e culturali».

Ha scritto Luciano Anceschi: «Paolucci ha una luce istintiva. Il suo è il dono della immediatezza. Una immediatezza però che sgorga da meditazioni interne, da lungo pensare. Non c'è mai una mano che dipinga emozioni senza che sia guidata dal sentimento e dalla ragione. Un lungo lavoro, tanti anni davanti alle tele, tanti anni a contatto con gli allievi che non devono imparare nozioni ma i motivi dell'arte, che devono impossessarsi di cultura, danno a Paolucci il diritto di avere coscienza che il suo camminare non solo non è stato vano ma rimane fertile d'insegnamenti come i suoi dipinti, come i suoi disegni.

In un mondo arido dove le contrarietà, le diffidenze, le gelosie ti attendono ad ogni passo, avere la forza — per anni ed anni — di portare l'ottimismo dell'intelligenza e la felicità del colore è un merito grande. Non si può non essergliene grati».

I MAESTRI SACRI

FU PROPRIO Carlo Levi, in anni lontani, ad accompagnarmi a Roma nello studio del pittore Fausto Pirandello. Mi aveva detto: «Il suo mondo è tutt'altro che il mio. Pirandello è diverso da me anche come uomo così come è diverso da suo padre. Ma tu hai mai conosciuto due uomini che siano eguali, soprattutto dentro? È il bello del vivere e del dialogare questo pluralismo intimo, non solo politico. Così come i figli sono diversi dai padri non soltanto perché vivono in altro tempo, ma perché se hanno una loro linfa, producono effetti diversi. Certo contano le radici. Anche Fausto Pirandello si porta dentro qualcosa del padre e tu sai cosa significa».

Entrati nello studio, Pirandello ci saluta in silenzio, un gran volto appena sorridente. È quell'accenno di sorriso ad aprirlo. Pirandello parla lento e poco. È la prima volta che m'incontro con lui. Carlo mi mostrava i quadri, li commentava. Chiedeva spiegazioni sui colori, indovinava paesaggi e luoghi. Pirandello assentiva appena. Ogni tanto dava qualche spiegazione. Ma la sua pittura era comunicativa proprio per quegli impatti precisi tra segno e colore. Era composita e semplice ad un tempo. Anche i suoi personaggi erano ricerca perenne di qualcosa. Ogni dipinto pareva non avesse avuto l'ultima pennellata, come se il discorso

dell'artista volesse continuare. Dissi soltanto che da tutto quello che avevo osservato nasceva un racconto senza fine di terra e di uomini e tutto mi pareva si svolgesse nel silenzio e anche la luce che vi penetrava dentro, era sempre soffusa e confusa con le ombre.

Finalmente parlò Pirandello: «Ognuno porta dentro il suo tormento, forse soltanto il suo rovello che è ricerca. In me non è mai spasmodico questo cercare nuovi spazi, nuove voci, ma è costante. Non cessa neppure quando poso gli strumenti di lavoro: si continua a dipingere e a ricercare, anche quando ci si stende sul letto tra la veglia e il sonno, ci si immerge nei geroglifici dei pensieri. Forse allora, lo dico soltanto per me, si costruiscono le cose migliori».

Levi ed io stavamo silenziosi, guardavamo in viso Pirandello assaporando lentamente il fumo dei nostri toscani. Poi Levi disse: «Vedi, la filosofia non è solo dei filosofi di professione. Tutti siamo filosofi come tutti siamo un po' folli. Hai sentito Pirandello? Filosofia e arte si confondono e si compenetrano come pensieri e azioni, come immagini e sogni. Importante è camminare sempre. Dare spazio alla ragione. Il procedere in avanti è per nostra natura d'uomini, irrefrenabile. Si tratta se mai di togliergli spazio perché non debordi».

Uscimmo in strada, Levi camminava al centro naturalmente. Il sole era alto, la gente di Roma andava per le sue faccende ma senza inseguirsi, senza il fiato in gola come a Milano.



Proprio il giorno dopo del ritorno a Milano, Alberto Mondadori volle che l'accompagnassi da De Chirico al Grand Hotel di via Manzoni. Anche Milano sotto il sole splendeva. Ero incerto se dare retta ad Alberto. De Chirico uomo mi era sempre apparso come un monumento da dissacrare. Per quelle fantasie bislacche e volgari che ti prendono a tradimento e non le puoi disperdere, ogni volta che lo vedevo troneggiare avrei voluto essere un cane per alzargli la gamba contro e compiere l'atto.

La sua stessa pittura era prepotente, s'imponeva, ti chiudeva gli occhi su di sé come una tela di ragno, ma si passavano giorni e giorni per seguire i suoi trapassi, per capire dove c'era l'invenzione, la scintilla del genio e dove il giocatore si divertiva a stordirti, a fare il verso a se stesso, a dire che bisognava ricominciare tutto da capo. Che lui era la Grecia cioè l'antico e anche il futuro, che né Picasso né Cézanne gli potevano stare alla pari. Che lui sapeva fare una cosa e l'altra. Tutto. Lui era onnipotente.

La pittura era la controprova. Stava lì in silenzio, la potevi giudicare, scegliere quella che ti convinceva. Quando pesava la sua presenza gloriosa e ironica trionfante e sardonica senza lasciarti scampo, allora il colloquio diventava diffici-

le. Non era possibile neanche l'urto. Era come battersi contro una torre di gomma, le tue parole erano contraddette dalle sue prima ancora che esaurissero il suono come lui facesse da eco ridimensionandole e poi distruggendole senza pietà e senza rimorso.

Si comportava così anche con Alberto, solo che lui lo investiva col suo vocione, con la sua balbuzie a strappi che scoppiava sempre e non era facile tacitarne le rifrazioni.

«Maestro, mi deve illustrare...»

«Ho detto di no ed è no» ribatteva De Chirico con il suo sorriso mefistofelico collocato sul labbro superiore come il ringhio del cane quando vuole avvisarti prima di aggredirti. Alberto era testardissimo, conosceva l'uomo e credo sia riuscito a vincere anche quel giorno. Poi arrivò uno scudiero di De Chirico con due suoi quadri.

«Sono i soliti falsi?» chiese a voce dura De Chirico.

«No maestro, a me pare proprio la sua firma e anche...»

«Il resto tienilo per te. Non vorrai farmi credere che capisci qualcosa della mia pittura?»

Lo scudiero si appartò dopo avere collocato i due quadri nella parte più in luce del corridoio, contro il muro. Il maestro li sogguardò appena e sentenziò: «Sono falsi, falsi».

Ci avvicinammo io ed Alberto. Lo scudiero ci guardò implorante. Alberto capì al volo e rivolto al maestro: «Anch'io sono tra quelli che non capiscono, ma per il primo a destra sono pronto a scommettere che è un De Chirico».

De Chirico si voltò verso Alberto, gli battè una mano sulla spalla: «Bene, allora provvedi tu alla convalida» e se ne andò più irridente che mai senza salutare.

Quando molti anni dopo che De Chirico salutasse per sempre la luce dall'alto della sua età ottuagenaria lessi i saggi stroncatura di Giovanni Testori debbo confessare che ne provai malvagiamente piacere. Testori calcava la mano pesantemente. Quella mano che lui, cristiano macerato e cardinale in pectore, usa contro i miscredenti e i senza dio, quando alza la penna come spada alla maniera dei predicatori medioevali.

Non tutto mi convinceva. De Chirico con molte sue opere m'aveva dato brividi nella pelle e fatte estatiche le pupille. Quelle sue lontananze misteriose nella luce metafisica dai contrasti più allettanti e disperanti, persino quei suoi autoritratti con armatura che delineavano, anche se ben nascosta, la sua feroce autocritica, dimostrando che era cosciente di voler essere a tutti i costi quello che era e quello che non era, non li posso mettere nel dimenticatoio. D'altra parte lo riconosce anche Testori. Però è certo che non si può camminare impunemente tra la gloria anche quando si ha la forza, unita all'abilità, di costruirselo da solo e con suprema sicurezza.

Ricordo ancora De Chirico quando Guttuso a Roma gli rese omaggio nella sua gran tela «Caffè Greco», dove gli poneva di fronte il fratello Savinio. De Chirico entrò maestoso come sempre nella galleria Toninelli in Piazza di Spagna, i capelli bianchi come un cimiero, la solita coda di muti ammiratori con le facce dei sudditi, senza voltarsi e senza alzare gli occhi sul quadro. Salutò Guttuso come si salutano i giovani discoli con bonarietà. Si sedette lento, finalmente alzò gli occhi a guardare il quadro. Rimasero impenetrabili, le labbra serrate. Passò in rassegna i personaggi del dipinto con le pupille un po' dilatate. Si limitò a qualche cenno che pareva consenso e ad un sorriso a Renato. Fu tutto.



Un altro mostro sacro, nella storia della pittura di questi anni, De Pisis, ho avuto occasione di ricordarlo davanti ad una mostra antologica postuma. Era stata allestita ad Acqui con un buon catalogo e un'attenta presentazione di Luigi Carluccio.

Davanti alle tele mi sono ritornati alla memoria gli incontri con quello strano personaggio che era il maestro De Pisis. Pittore e poeta anche se il colore e i segni sovrastavano di gran lunga le parole.

Gli incontri avvennero a Venezia ma, soprattutto negli ultimi anni, a Milano e, quando già l'aveva dominato la malattia, a Brugherio.

A Venezia con il gallerista Cardazzo l'ho accompagnato per le strade mentre portava il suo pappagallo sulle spalle, nelle sue vestimenta settecentesche, sicchè molti passanti si voltavano incuriositi e sconcertati pur in quelle loro *calli* dove erano abituati ai tipi più esotici.

De Pisis allora era preso nella pittura come un ragno intento a chiudersi ermeticamente nella sua tela e dipingeva Venezia e i palazzi e le chiese e l'acqua e i pesci e i fiori, così come ci appaiono alla vista quando sono spersi, tremuli, quasi indistinti nell'alba appena intrisa di luce dopo una notte passata insonne, magari con Hemingway, e perciò con le pupille aperte ma non accese.

Dinanzi alle sue tele mi intestardivo a parlare delle sue poesie. Mi ricordavo addirittura dei suoi «Canti della Croara» scritti in gioventù a Ferrara e poi le altre poesie, fino alle ultime come omaggio a Verlaine.

Questo uomo strambo, assurdo nella vita e tormentato nei pensieri, aveva la delicatezza d'animo dell'omaggio come in un dipinto, dedicato a Morandi, dove alle bottiglie e ai vasi di vetro aggiunse un lume a petrolio e in alto una farfalla. È proprio questa farfalla a dire che il quadro è di De Pisis più ancora della sua firma. Con Cardazzo si intendevano più a gesti e nei silenzi che con le parole. Perché Cardazzo prima di essere gallerista e mercante, era uno che capiva e amava la pittura e i pittori. Di questo De Pisis era cosciente e gli era grato.

A Milano era già un altro De Pisis. La stranezza s'era trasformata in malinconia. Nelle sue tele dominavano i fiori, ma erano fiori che egli vedeva in una sua realtà fantastica. Il tocco delle sue mani era diventato magico. Gli occhi si infittivano a fissare il vuoto, la mano faceva scorrere il pennello leggero proprio come il volo delle farfalle.

Il suo fisico cominciava a stremarsi, soprattutto il cervello, e subito dopo decise di confinarsi nell'isolamento di Brugherio. Niente più suppellettili famose, niente mobili e soprammobili colmi di ricordi e di bellezza, ma l'abitazione spoglia di un malato, di un uomo stanco che si prepara al distacco e vuole riuscire a salutare senza i singhiozzi e i tremiti che portano con sé gli addii definitivi.

Anche a Brugherio ero andato con Cardazzo. Mi aveva detto: «Giorni fa è venuto Valsecchi a trovarlo e l'ha ricevuto soltanto dopo avergli detto che non voleva vederlo. Filippo non vuole più vedere nessuno. Ha la testa frastornata. Ormai c'è anche nei suoi occhi quella furia che passa anche nei suoi dipinti. Ma c'è una cosa che vi unisce e non ti farà fermare sulla porta: la pipa. Siete due fumatori accaniti e questo per lui è ancora una concordanza».

De Pisis mi diede da leggere le sue ultime poesie alla Verlaine, mentre si sdraiava sul letto. Mi ricordo che nelle ore del tramonto gli tornava la prima passione, quella della letteratura. Ricordò gli amici, Govoni, Raimondi, Comisso, Savinio, Boine, Cardarelli, Marino Moretti, Saba, Panzini, Campana, Svevo, Tristan Tzara e Joyce, elencandoli non a caso come ora qui li trascrivo, ma per città, per luoghi e legandoli al tempo degli incontri a Ferrara, Roma, Bologna, Milano, Parigi. Mi chiese improvvisamente: «Tu hai letto *L'armata a cavallo* di Babel? Ebbene quel russo gran poeta, gran disperato, io l'ho conosciuto e ci siamo rimescolati assieme le nostre scontentezze».

Allora fiori e farfalle erano la sua compagnia. Ma non voleva più che li tagliassero dal breve giardino per metterli nel vaso sopra il suo tavolo. Ormai li aveva in testa, li vedeva nelle immagini traslucide della sua calma follia. Il male l'aveva squassato anche se aveva delle lente riprese. Villa Fiorita gli stava negli occhi come un incubo.

Ecco, per tutte queste ragioni che hanno accompagnato l'uomo, con la sua cultura e il suo fervore operoso (aveva fatto anche il professore di latino), De Pisis è un pittore diverso, distanziato dagli altri, non può fare gruppo. È un isolato, ma un isolato d'eccezione.

È d'eccezione perché eccellente è la sua pittura.

Il segreto di De Pisis è soprattutto questo: di essere rimasto semplice come i colori della natura, vibratile come l'aria, trepido e tremulo come le farfalle sulle foglie e nel breve vento. Contrariamente ai molti, non s'è mai sentito un maestro, nè gli è mai passata per l'anticamera del cervello l'idea di voler essere un caposcuola o un capocordata. Anzi, mentre i molti bruciano di sete di avan-

guardia, De Pisis non aveva paura a voltarsi indietro, a studiare chi aveva percorso prima la strada del creare poesia con i segni e i colori. Non soltanto a Manet, il preferito tra gli impressionisti, e a Delacroix, ma, fin dai tempi di Ferrara, ai pittori del Cinquecento della sua terra come il Surchi e il Pastarolo, e poi al Guercino, fino al Guardi, al Tiepolo e a Utrillo.

È da questo impatto tra storia, tradizione, cultura sempre tese oltre alla frequentazione di De Chirico, Carrà, Soffici, Severini, Tozzi, Picasso e Matisse che De Pisis ha potuto darci quei paesaggi che paiono dipinti per magia, tenui e lontani eppure emozionanti, e mettere, come in quel quadro della seconda sala del palazzo Saracco di Acqui, quel ventaglio d'un azzurro sfumato a dare un fiotto di vita alla natura morta.



Tutt'altro impasto umano ha Ennio Morlotti. Vestito di grigio come Milano in cui s'è inserito dopo aver lasciato il verde della sua Brianza, aveva il passo di tutti i giorni, il viso serio nel quale si illuminavano di luce chiara i suoi occhi. Mi portava nel suo studio di via Mussi di rado, come prima dovesse rendersi conto se avevo capito perché s'era dato tutto al suo mestiere. Morlotti ti avvolge sempre nella sua timidezza, dalla quale esce soltanto a tratti quando scoppia per certe polemiche, per certi voltafaccia che non può e non vuole digerire. Si ha la sensazione, avendolo frequentato per anni e anni, che lui ha camminato a testa bassa quasi contando i suoi passi, soprattutto quelli che agli altri parevano inutili e troppo felpati, piuttosto di quelli giudicati utili. Non è nato glorioso, anzi ha sempre evitato le grida di gloria anche quando gli giungevano da esaltatori sinceri.

Morlotti è nato antieroe e così è andato costruendo se stesso e la sua pittura. Per anni e anni ha saputo distruggere senza rimorsi le cose che non giudicava degne di sé, delle verità che si sforzava di affermare. Anche dopo aver girato il mondo, visto e conosciuto opere e personaggi che l'avevano emozionato e conquistato, sapeva porre montagne di nuvole chiare e scure tra sé e gli altri. Il suo apprendistato aveva avuto caratteristiche del tutto personali, persino personalistiche. O riusciva anche solo a sussurrare sulla tela o non gli interessava dipingere.

Quando diventava loquace, allegro, in una tavolata di amici o di curiosi che lo tempestavano di domande e gli chiedevano le impressioni sul suo lavoro e quello altrui, allora, il mite Ennio, si scatenava furiosamente. Le sue critiche diventavano persino feroci. Diceva tutto in faccia ad amici e nemici. Poi tornava a chiudersi nei suoi lunghi silenzi, nel suo lavorare tenace, tornando alle sue modelle taciturne anche quando la figura si sperdeva nelle foglie macerate, nelle radici spogliate, nei colori che sapevano d'abisso e di morte. Più tardi quasi con-

tro la sua volontà per un moto di coscienza invece dei volti si delineavano teschi. Diventava il dialogo prediletto, quello dove le parole non servono più, dove sei e non sei con i vivi, e puoi parlare col mistero dell'aldilà confusamente o lucidamente. Importante è affrontare il dialogo, soffrirlo e seguirlo su un filo impercettibile come quando, appoggiando l'orecchio ai vecchi pali della luce elettrica, nell'età dell'infanzia, senti quello sciame indistinto di voci che brulicano nel mondo dei vivi ma si perdono nell'aldilà. Mi è capitato molte volte di scrivere annotazioni su di lui, non perché mi sentissi un critico d'arte, ma come attestazione per l'uomo e la sua arte. Come questa: «Ennio Morlotti mi pare di conoscerlo da sempre. Sento che questo accade per un amico che incontri quando tutti e due si è già sofferto, come se ci fossimo tenuti compagnia quando avevamo ancora i calzoni corti.

Morlotti dipinge da più di trent'anni e ha sempre dentro lo stesso rovello, io credo che ami stare silenzioso perché non è mai tranquillo. Raramente si lascia andare a dire perché è roso dal dubbio, perché sbatte la porta in faccia alle idee che ieri lo facevano trasalire. Perché si impunta contro chi incrina non solo la sua libertà, ma quella degli altri.

Non perché giochi al misterioso: il pittore vero non ha mai nulla che lo distingua dalla gente semplice. Forse è questo il segreto della sua pittura ch'è sempre stata solo sua, sia quando ha incontrato gli amici di "Corrente" o Picasso o Jacob Rinsdael o Cézanne o Morandi.

Roberto Tassi ha scritto che Morlotti ha due linee fondamentali: il paesaggio e la figura. Marco Valsecchi annotava che ha un limitato genere di motivi. Sono due discorsi che si possono rovesciare. Non c'è pittore che ha dipinto figure così diverse, nature così intrise di significati che nascono non da limitati ma da infiniti motivi.

Quando l'ho visto, non lontano nel tempo, lavorava nel suo studio sulle sue foglie e radici. Mi ha colpito quel suo intrigersi tra vita e morte senza che l'una potesse soffocare l'altra. Mi è parso che trovasse un equilibrio perfetto tra antitesi così terribili su cui tutti hanno lavorato, poeti, scrittori, filosofi, ma pochi sono riusciti a unirle così indissolubilmente, direi teneramente, con quei segni e quei colori strazianti e celesti.

È che Morlotti come ha trovato la sua pittura sempre oltre, così s'è fatto una sua cultura tutta particolare. Sa bene le cose ma le dice confusamente. Per lui le parole sono in più. I suoi gialli nelle figure o nei paesaggi sono i riflessi di una realtà tanto sofferta e trasognata da stordire.

Il suo primo quadro che ho visto, mi pare fosse proprio nel '45, "La donna che si lava". L'ho ricordato sempre come continuassi ad averla nel centro degli occhi. Forse è il fascino d'un artista che sa capire psicologicamente e non pronuncia mai la parola poesia. Non è una parola da dire, la poesia si

fa; si sente, è sepolta dentro e quando vibra se ne è pervasi, si ammutolisce.

La pittura di Ennio Morlotti è tutta un lungo racconto con pause, silenzi, grida, esitazioni. Un racconto in cui le parole si sono perdute nell'aria e nel tempo e a sostituirle sono nati dei segni, dei colori, delle figure misteriose, delle piante cariche di foglie e altre brulle come fulminate dall'inverno. Il paesaggio s'è allargato nel respiro della sua Brianza, la terra di cui è impastato e che smuove dentro di lui le sollecitazioni più attive, più calde. Dalla terra si sale ai ciuffi alti delle piante che tremano nel vento, al cielo che ha i colori tenui e lontani delle cose intoccabili che ti intridono i sentimenti. Allora i suoi paesaggi prendono quello spazio visibile dove sogno e realtà si confondono e creano insieme l'incanto di un'ora che è eterna come il sole, la luna notturna, il trasvolare delle nuvole.

Nei momenti di gioia Morlotti ti porge i suoi mazzi di fiori che sono sempre come quelli che si raccolgono nei prati, nei boschi, nei campi, sul ciglio della strada. Fiori bellissimi ma così teneri che appena li stringi tra le mani reclinano e appena ti sei voltato a guardare altrove già cominciano ad appassire. Allora Morlotti deglutisce lentamente la sua solitudine, mangia la malinconia come i suoi pensieri e ti dipinge lo sfacelo di questi fiori, il loro macerarsi, la loro fine. E con i fiori gli sterpi, i rami secchi, i cespugli bruciati dal sole o marciti sotto la lenta pioggia invernale. È sempre il suo raccontare dalla vita alla morte. Un racconto senza punti, senza virgole, a volte senza senso, con empiti che prorompono d'improvviso e poi si placano, si annientano, come se il pittore rimanesse senza respiro, senza certezze, desolato.

Allora è davvero alla morte che Morlotti tende con una decadenza amara dove i colori e i segni ripercorrono all'inverso il cammino della creazione e della vita?

Non è così. Morlotti nel suo viso serio, scontroso e soave, impregnato di pensieri e di ricordi, in quel suo guardare a pupille chiare, coi suoi capelli che non cedono al bianco, con quella sua camminata a testa bassa, ti sorprende con i suoi scatti, la sua decisione, il suo imperioso bisogno di mandare tutti alla mala quando gli si vogliono fare i soliti discorsi dell'impegno e del disimpegno, delle figure e dell'impasto di foglie, dell'informale e del figurativo, dell'astratto e del reale. Allora prende il pallino del discorso a testa bassa e non lo fermi più. Le parole gli sgorgano come stilette, non c'è ritegno nè diplomazia, dice tutto e dice franco, i cretini li chiama cretini, i buffoni buffoni e contro i retori non ha pietà.

Altro che decadenza, noia, indifferenza, sentimento della distruzione e della morte. Allora ritrovi un uomo pieno di vita, combattivo, dirompente e ancora una volta ti spiega che le sue foglie marce, i suoi sterpi che si estinguono già rinascono e dalla morte rigermina la vita in quel rinnovarsi della natura che è fonte perenne dell'ispirazione di Morlotti.

Così il racconto dell'operare d'artista s'incontra con i segni e i colori della sua forza di volontà, la sua capacità di lavoro, la sua resistenza testarda nel fare e rifare, nel ricercare fino a che ha trovato.

Morlotti comincia il suo dialogo tutto particolare con quelli che hanno la sua stessa febbre. Guttuso, Cassinari, Birolli, ed eccolo soprattutto legarsi ai giovani. Discute sere intere, le notti diventano incontri senza fine; si mangia il sonno per la passione... Le strade di Milano sono piene delle loro voci in dibattito, in polemica, e anche un po' del loro poco mangiare e del molto bere. Ma non è vita da bohémien. Morlotti porta quel suo viso serio, concitato e disteso a seconda degli umori che lo possiedono internamente. Studia, non perde una mostra. I libri sull'arte diventano la seconda necessità. Studiare, studiare, farsi una cultura. Leggere i grandi romanzieri, discutere con Dostojevskij, con Thomas Mann, sentire gridare Vittorini, passare per i libri e le peripezie di Pavese, e poi Carrà perché dipinge in quel modo e De Chirico e a Bologna quel Morandi con quei suoi richiami misteriosi, metafisici e no, in quei paesaggi con la casetta rossa e quelle nature morte silenti, tanti altri dipinti che Morlotti continua a guardare con i suoi occhi lontani, ascoltando come assorto, per assorbire quello che gli va, che lo arricchisce ed a respingere il resto. Morlotti tenta anche i grandissimi maestri. I nomi fanno paura ma certi suoi disegni sono leonardeschi.

E poi il mondo, l'incontro con Parigi dove quel Picasso sflogora e incendia le vecchie cose e ne crea di nuove. Ecco l'immergersi del neocubismo come l'attrazione di un vortice. Ecco prendere, anche la piega dell'accademia, dello studio fine a se stesso per impossessarsi di certe forme come una ubriacatura salutare. Ogni esperienza conta per un uomo che si ostina a imparare la vita mentre impara la pittura.

Poi da Parigi, da Roma, da Bologna e dagli altri posti del mondo ancora l'approdo in Brianza. Anche Morlotti è passato da uomo attraverso la Resistenza e non poteva che essere dalla parte della libertà a costo di morire. Poteva essere dall'altra parte un pittore libero come Morlotti anche dalle mode e dai contorsionismi in cui si è dilaniata e tra cui è andata avanti la pittura?

Infine, cessati gli spari, è tornato a scomporre i colori e a rispondere direttamente con l'amore dell'uomo. Ecco quello che conta: esprimere se stesso e cioè esprimere l'uomo per l'uomo. Ogni battaglia ha la sua posta: si combatte con il mitra e con la poesia, con il linguaggio del furore e con il linguaggio dell'amore. Morlotti sa che non è mai nè possibile, nè giusta una scelta una volta per sempre.

C'è il momento del furore e quello della tenerezza, così è articolata la vita.

Morlotti uomo e pittore non ha mai voltato le spalle alla vita; da quando nascevano quelle sue figure con volto e no, avvolte nei veli dei sogni, scarnite nei ricordi drammatici, confuse con i rami contorti delle piante alla ritrovata

semplicità delle foglie del girasole, dei nudi abbandonati e palpitanti, delle sue donne melanconiche e sempre in attesa, ai cactus come arabeschi di sogni, dei nudini che tornano come richiami e come intime presenze allo scoppio festoso delle melegrane, dei geometrici allacciamenti nei calcoli di maghi impossibili, ai labirinti della ragione fino a quei cespugli dove rami, colori, pittura tutto diventa materia fragrante e rose e calendoli e nudi e sterpi e paesaggi misteriosi eppure già visti con gli occhi dell'anima e ancora foglie, sono tutti personaggi dell'unico racconto col quale Ennio Morlotti ci insegue da quarant'anni. È amico con gli amici. Se riesce a giocare a carte con Cazzaniga o a camminare silenzioso con Fanesi o a discutere con Cappelli o a tornare ad Ovada con il fido Lavagnino a fare festa al vecchio Morando vedi negli occhi di Morlotti il brillio rapido della felicità. Ho qui davanti i libri scritti su di lui e tanti giudizi importanti, le sue interviste; conosco tanti episodi della sua vita. Ci sono i suoi quadri famosi, le sue ceramiche, le sue grandi mostre. Ma a citarli, a ripercorrerli mi pare di andare proprio lontano dalla semplicità di questo grande; la sua non è mai cronaca.

Il suo dono di poesia è già nella storia della pittura dove non entrano in molti anche se tanti vi fanno ressa facendo più chiasso tentando di avanzare a gomitate. Morlotti ha il suo passo da brianzolo. L'ha sempre tenuto uguale, quando attraversava l'ombra e quando stava nel sole. È il passo dell'uomo che cammina con l'altro uomo sentendosi naturalmente solidale. Il resto è demagogia, propaganda, messa in scena, roba da attori non da pittori. E Morlotti non è mai stato attore, è stato sempre pittore».

MILANO UMANA

M

ILANO la notte, in quegli anni, brulicava di pittori e poeti. Via Brera dopo il '45 era il luogo dove s'incontravano tutti, in parte lo è ancora. Di rado passava Montale con le sue puntate veloci. Vittorini, Albe Steiner tenevano banco, Quasimodo ritmava le ore con Sinisgalli e Sereni, Alfonso Gatto andava ogni tanto a sfamarsi al «Soldato d'Italia» e lo scultore Messina, già maestro laureato, passava con il suo incedere lento, e i Cavaliere, padre e figlio, il primo alle prese con le sue rime scherzose e l'altro scultore a scoprire dentro di sé prima che fuori la contestazione e i guizzi dell'avanguardia. E ancora: Orazio Napoli e Kodra l'albanese trapiantato a Milano, Milena Milani con l'inseparabile Cardazzo, poi sbucava furtivo e indaffarato Sassu con Treccani e Raffaellino De Grada. Sulle alte gambe da trampoliere passava Bergolli, e Birolli sempre teso a dire e a fare, e Raffaele Carrieri poeta e critico pronto a rinfacciare a tutti il fatto loro. A nominarli tutti c'è da riempire pagine e pagine. Ci andavo di rado anch'io da Piazza Cavour, la sede del quotidiano che dirigevo. Il giornale mi tiranneggiava le ore e i minuti. In più le riunioni politiche (certo indispensabili, ma a volte incontrare chi le aveva inventate c'era da farne un falò, perché troppo spesso ser-

vivano e servono solo non per intendersi e concludere ma per parlarsi addosso e andarsene ognuno con la propria personale opinione più radicata che mai). Più spesso, erano gli abitanti notturni di via Brera a salire da me nelle ore piccole quando la febbre del giornale era scesa e la costruzione di tutte quelle pagine, fuori pericolo. Arrivavano in gruppo o isolati, battevano timidi alla porta quelli di carattere dolce, altri arrivavano schiamazzando. Raffaele De Grada, il padre del critico Raffaellino, era tra i primi. Portava sempre un disegno o un acquarello nascosto in un giornale. «Avete le pareti vuote in questa redazione. Se vi piace, eccolo». Si sedeva, intimidito per lo stesso dono che aveva portato, sulla sedia davanti alla mia scrivania. «Continua pure a fare il tuo lavoro. Io mi diverto a guardare».

Gli offrivo mezzo sigaro toscano poi si cominciava a conversare. All'inizio bisognava strappargli le parole di bocca ma poi fluivano come da un ruscello di acqua limpida. Raffaele aveva il volto e il carattere di quei santi antichi che sono ancora onorati in effigie nelle cappelle di campagna. Viveva in un suo mondo dal quale niente lo poteva distrarre. Aveva la sua fede politica ben chiara, non sentiva drammi anche per i fatti più tragici. Non voleva neppure discutere. Diceva: «I fatti avvengono perché devono avvenire e gli uomini sono questo e quello. Io ho la mia fede e vi resto fedele».

Ma se il discorso cadeva sulla pittura allora Raffaele dava segno di possedere una cultura autentica e su questa era rimasta intatta la sua sottile vena di poesia. Parlava dei suoi studi in Germania, di quei maestri, poi dei grandi lombardi, dei toscani. Aveva queste tre patrie spirituali con i rispettivi paesaggi dentro. I suoi acquarelli e i suoi quadri riportavano, come fossero spinti delicatamente dall'aria che respiravano, quelle sue piante gonfie di vento nelle foglie e le sue nature morte, con quei colori patiti come fossero ispirati dai precordi mantenendo quella sua ferma malinconia senza difesa ma anche senza offesa e senza richiesta di consolazione.

Alle spalle, quasi frusciando, veloce, sempre pieno di cose da rivelare arrivava Aligi Sassu. Sassu era multiplo come uomo e come artista. Uomo di lotta politica e sociale, antifascista fino al rischio, alle condanne, al carcere con un suo modo libertario di accettare o rifiutare la disciplina quando ne poteva condividere gli scopi e le motivazioni o no. Non gli piaceva l'anarchia, quella sbandierata per copertura, ma non rifiutava l'amicizia con gli anarchici convinti. Gli piaceva dissertare, non aveva né certezze né parole d'ordine precostituite. Politica e cultura avevano per lui preso congiunzione fin dal tempo della galera fascista nelle celle di Fossano. Buttato là come delinquente antipatria, Sassu continuava nel pericolo a tessere il filo della cospirazione e contemporaneamente spendeva le sue energie intellettuali nel fare disegni su tutti i fogli di carta che trovava, con tutte le matite o penne che riusciva a procurarsi.



M. G. Cantu

STUDIO PER «LA GIOVINETTA», CHINA, cm. 33,5×47,3

Ecco un profilo scritto dopo una sua visita al giornale in occasione di una mostra alla Galleria 32: «Con Sassu è bello parlare perché si impara sempre, perché non ripete mai quello che già sai. È una testa che inventa e la sua immaginazione parte dalla realtà per superarla ogni momento. Poi è parlare con un uomo che ricorda il tempo delle sofferenze e delle tristezze. La fama, il successo, il possedere ora quello che non ha mai avuto negli anni verdi e forse nemmeno mai osato desiderare, non l'hanno cambiato, non l'hanno affatto chiuso in se stesso, anzi, la sua caratteristica è di essere ancora come quando si è presentato la prima volta, timido eppure già allora con un bagaglio di vita vissuta, con traversie politiche, angosce, e con i suoi quadri che da anni facevano il giro del mondo.

Perché lui come Birolli e come Levi, pur essendo cresciuti dopo Carrà, Sironi, De Chirico, Morandi, non sfiguravano fin d'allora posti a confronto con quei maestri, anzi, portavano un certo rinnovamento con una contestazione ancora educata e preoccupata con già qualcosa di perentorio».

Volevo appunto riabbracciarlo alla mostra ma quel giorno Sassu non era in galleria e allora mi sono messo a discorrere in silenzio con i suoi uomini e le sue donne nei celebri disegni dei caffè di Torino. Devo dire che il discorso s'è aperto facilmente. Intanto in tutti i caffè, in molti di quei personaggi, c'era Sassu con i suoi occhi rotondi, gli occhiali rotondi, il suo sorriso appena accennato. Ma riconoscevo anche molti degli altri letterati, poeti, pittori.

Mi ronzava nelle orecchie la voce un po' nasale di Birolli e mi pareva di sentire i colpi di tosse di Carrà. Perché i caffè di Sassu, azzurri o rossi, con le specchiere, con i tanti tavolini sono appunto un dialogare ininterrotto, racconti di vita. Sassu ha bisogno di compagnia, di parlare, di sentire altra gente ed ecco il caffè come luogo d'incontro, la gente che si parla, il caldo delle sale e fuori dalla finestra si vedono gli altri passare.

Poi i disegni e le tele sulla Milano senza grattacieli, senza televisioni e senza tanto cemento. Allora anche Milano era la città dei caffè. La Milano umana. Milano ha sempre affascinato Sassu perché è città piena di gente, con più fiato umano, dove si vive ogni momento senza avere tempo né per gli abbandoni, né per le meditazioni. È una città che non lascia spazio per le nostalgie, le malinconie, i tristi pensieri. Per questa voglia di vivere anche i colori delle pitture di Sassu sono così caldi. Più guardo i suoi dipinti di quel periodo, più penso agli altri che ricordo, più mi rendo conto che la realtà diventa sogno e mito proprio per i colori con i quali Sassu la esprime. I suoi colori hanno una fisionomia inconfondibile. Per fortuna sono ancora abbastanza numerosi i pittori che amano la vita e gli uomini, ma non sono molti quelli che vi entrano dentro come Sassu. Dipinge mentre vive e il suo vedere con la memoria, il suo voltarsi indietro non è altro che continuare il discorso a distanza, cercare la verità mai da una parte

sola, mai in una sola creatura. È questo momento di grazia il suo momento, che altro non è se non la sua convinta speranza in un domani ancora più gremito di genti e di eventi. Non è stato soprattutto lui, più di tutti, a credere nella sua pittura, a non preoccuparsi quando alcuni critici scuotevano la testa, ad accendere i quadri con colori che gridavano: «Io oso, sì, io oso!»?

Quando Raffaele Carrieri, con la sua vena di poeta, accompagna nel bel libro dell'editore Vangelista «Gli uomini rossi», è esemplare il suo modo di scrivere aprendo il colloquio con gli uomini rossi e il loro autore, costruendo un racconto su quelle donne sedute al caffè, sui nomi di coloro che vogliono solo dirti: io sono un ciclista, io un poeta, io un operaio, io un intellettuale, noi siamo i suoi cavalli rossi, noi quelli azzurri in corsa sfrenata, noi i rossi tori morenti.

Non sempre i quadri di Sassu ti possono piacere.

Ha dei periodi in cui dipinge scontroso. Allora pare irriconoscibile. Il reale non si fonde più con la fantasia, i suoi segni sono grezzi, smitizzati, come se improvvisamente avesse trovato un incastro, come avesse dimenticato tutto quanto aveva fatto prima. Quando è tornato dalla Cina è stato per me uno di questi momenti. Ero stato anch'io poco prima di lui in Cina e non c'era certo l'influenza della pittura che avevo visto laggiù. Gli dissi la mia incertezza. Non si stupì, mi lasciò guardare a lungo. Poi disse: «Sai, la Cina è un paese così grande e i cinesi sono così tanti, tutti uguali, così puliti, così nitidi che fanno universo, un universo diseguale da quello che conosciamo. Forse è per questo che ho dipinto così».

Era la nuova realtà. Una rivoluzione che aveva coinvolto un miliardo di uomini. Sassu non osava più inventare nulla, come volesse fotografare fatti e figure.

Anche dopo il ritorno da Pechino Sassu, non so per quanto tempo, ha continuato a vivere in quella realtà.

Poi è venuta la Spagna, Maiorca. Le sue ultime tele che s'inteneriscono tra paesaggio e natura gli sono state estorte dal profondo nel tempo vissuto in quell'isola. Ulivi, sugheri, torrenti, cucine, pini, cieli rosa e azzurri marini, laghi verdi, casette rosse, schianti di sole: tutto pare incendiarsi di colori cui non è l'acrilico a dare luci e rifrangimenti, ma la sensibilità, la passione di chi, con i capelli non più tutti scuri, riesce a tuffarsi ancora nei sogni che sono stati la realtà dell'infanzia.

Maiorca torna ad essere Sardegna, ma senza essere né Maiorca né Sardegna: sono paesaggi sconfinati nel mondo, mari e cieli infiniti.



Affiancato a Sassu c'era quasi sempre Ernesto Treccani: Treccani era di casa al giornale, partecipava ad ogni iniziativa, entusiasta, disciplinato sempre. Intento e convinto fino all'esagerazione a confondersi umanamente con tutti i

proletari, la gente che incontrava nella città e nei paesi, nel Sud e nel Nord. Legato a Mario Alicata come amicizia e come impegno culturale e politico, Treccani aveva voluto essere presente nelle lotte per la terra nel Sud per essere poi il pittore a fermare sulla tela i volti di quei braccianti, quelle donne, quei bambini con i quali aveva condiviso pene, sconfitte e vittorie. Fino addirittura a scegliere Melissa come sua seconda patria, diventare consigliere comunale di quel comune, tornare spesso là a lottare politicamente e a dipingere. Ma l'incontro che ricordo più intimamente con Treccani è quello avvenuto nelle Langhe di Cesare Pavese. Dopo la pubblicazione del mio «Vizio assurdo», Treccani era tornato anche lui a rileggersi i racconti e le poesie del comune amico Cesare. Era stato assalito dalla febbre de «La luna e i falò». Santo Stefano, Canelli, Monticello, Mango erano diventati anche i suoi paesi.

Decise di provare a ricavarne impressioni. Treccani è un pittore delicato, dal disegno facile. Tracciò centinaia di disegni. Ogni parola di Pavese gli si presentava come immagine, poi si decise a dipingere cinque grandi tele che dovevano nascere nell'atmosfera dell'ultimo lungo racconto.

Credo che di lì sia nata in Treccani o si sia fatta più profonda quella vena lirica che si ritrova in tutta la sua pittura dopo quella esperienza. Quei suoi volti appena segnati, quella tenerezza che si stempera in fiori o figure. I falò di Pavese hanno germinato. Quando, dopo il viaggio nella Cuba di Castro, Treccani ha riportato i suoi acquarelli dipinti laggiù, erano tutti e soltanto gremiti di fiori. Proprio Mario Alicata in una presentazione per una mostra di Treccani aveva saputo salutare quell'anelito di vita, quei fiori perché esprimevano senza retorica meglio di grandi quadri drammatici il rinascere dei contadini dell'Avana nella libertà e nell'indipendenza.

I COLORI DELLA POESIA

NELLA redazione di Piazza Cavour si susseguivano artisti e scrittori. Non si limitavano a venire a portare le illustrazioni per i racconti di terza pagina che Franco Calamandrei e Augusto Pancaldi avevano loro richiesto. Discutevano i piani culturali, la programmazione delle pagine.

Anche Lucio Fontana e Capogrossi che avevano preso tutt'altra strada da quella neorealista figurativa, ci tenevano al giudizio, sul loro lavoro, di Mario De Micheli, di De Grada e mi invitavano sovente a vedere la loro produzione. Certo i loro disegni e la loro pittura erano meno leggibili. Bisognava penetrare nel loro tormentato slancio creativo lentamente. Non avevo esitazioni a chiedere, soprattutto a Fontana, spiegazioni per ogni sua prova. Lui pretendeva che prima studiassi ogni suo lavoro osservandolo da ogni parte, poi lentamente cominciava il suo discorso. Alle mie obiezioni polemiche, ai miei confronti col figurativo Fontana, in uno di quegli incontri mi rispose: «Aspetta un momento, forse con una esemplificazione davanti mi posso spiegare meglio».

Salì una scaletta, trasse un disegno da sotto un mucchio di cartelle e mi disse: «Osserva questo disegno figurativo. È mio, di tempi abbastanza lontani».

Il disegno raccontava un momento di vita in una strada di Milano. Una schermaglia partigiana oppure poteva anche rappresentare un gioco di guerra tra ragazzi. Era tutto in bianco e nero con qualche macchia di colore. Si distinguevano sagome e figure in un intreccio di segni rapidi, essenziali. Allora Fontana aprì il discorso: «Come vedi sono partito da qui. Poi ho sentito dentro altri impulsi. Direi che prima di provarmi nel nuovo, nell'astratto, come si ama dire anche se non so quanto sia astratto quello che sorge dalla mia intima vitalità e dalla dialettica del mio cervello, con il disegno e soprattutto con la pittura, mi sono messo alla prova con la scultura. Ho fatto esperimenti sulla pietra, sul materiale più concreto. Mi sono detto che la pietra poteva essere viva anche se non scolpivo volti od oggetti come siamo portati a ritenere per capirci o capirli.

Certo, questa esperienza, questa ricerca è nata dopo lunghe meditazioni soprattutto negli anni vissuti in Argentina con mio padre scultore.

Mio padre mi proibiva di ripetere quanto lui faceva. "Tu hai un'altra testa", mi diceva, "altri occhi, altra sensibilità. Puoi vedere cose, immagini che io non vedo". Gli devo gratitudine per questo invito alla libertà che mi ha dato negli anni in cui è più facile fare come gli altri che essere diversi.

Successivamente a Brera, sono stato allievo di Wildt. Credo che il nome ti dica già tutto. Già nel 1930 mi ero unito al gruppo astrattista lombardo anche se sono rimasto una testa verde, deciso a pensare e a fare le cose a mio modo. Mi interessava il discorso con lo spazio, affrontare il dialogo con l'impalpabile e lo sterminato, quello che i critici definiscono lo "spazialismo". Le statue che mi uscivano dalle mani dovevano cimentarsi in questo dialogo che a me piace chiamare astrale anche se è una parola che gli altri giudicano fuori posto. Cercavo di scavare nella materia. Avrei voluto realizzare la statua con soli vuoti. I pieni, anche quelli che dovevo lasciare perché la statua esistesse, mi sembravano ingombranti anche se necessari per dare risalto ai vuoti. Era una tentazione struggente, ti assicuro: la passione dell'informale. Finito il lavoro avevo la testa dolente come mi picchiassero con un martello. Allora dovevo uscire, distrarmi, scendere in strada, cercare un'osteria, bere, palpare una ragazza.

Quando sono tornato in Argentina nel '46 avevo già conquistato alcune certezze. Le trascrissi nel "Manifesto bianco", dove mi sforzavo di specificare le basi teoriche del mio modo di essere artista.

Naturalmente avevo ben digerito, così ritengo ancora oggi, la lezione eccezionalmente valida sul dinamismo della materia che Boccioni aveva espresso nel suo lavoro e nei suoi scritti. In più io ero già invasato dall'era atomica che si stava incominciando a vivere ed è questo che volevo aggiungere alle tesi di Boccioni».

Fontana parlava convinto, persino eccitato, a voce alta. Io giravo nello studio senza perdermi una parola, perché m'era difficoltoso entrare nella trama del

discorso. D'un tratto mi trovai dinanzi ad una sua ceramica. Era vitalista. Stavo per fargli una domanda ma Lucio mi precedette: «Ho capito, ho capito. Certo, tutt'altra cosa. Questo tipo di ceramica è frutto di un altro momento, altri ripensamenti. Non si è mai uguali, i dubbi ci turbano sempre. A volte a me sembrano parlare il cervello. Mi viene voglia di distruggere tutto quello che ho fatto per ricominciare da capo ogni giorno. Anche la formica fa buchi nella terra e pare perdersi nei labirinti dei suoi itinerari per sprofondarsi sotto nella stagione morta, poi, senza distruggere quelli già fatti ne riapre altri per tornare alla luce. Di qui i miei tagli (così li chiamano quelli che si sforzano di non capire per irridermi), così i miei buchi nelle pietre, così i miei fori. Per me sono sbocchi indispensabili della conoscenza, il brivido di nuove emozioni».

Ascoltavo e tacevo. Fontana mi guardava, ora voleva che fossi io a dire. Ma avevo nella testa le sue parole messe in fila come in una interminabile processione. Tentavo di prepararmi mentalmente un ragionamento ma lo sentivo zoppo prima di esternarlo. M'era tutto difficile, confuso. Mi decisi soltanto a parlare dopo lunghi minuti di silenzio: «Cosa devo dirti? Tu mi hai precipitato nell'abisso della mia ignoranza in campo artistico. Bisogna avere una cultura che non ho per seguirti. Mi pare di essere tornato sui banchi del ginnasio quando ero costretto a studiare le poesie di Leopardi che il mio professore declamava con l'enfasi che quei versi non avevano e mi portavano a non accettarlo, a non capirlo. Passati gli anni su quelle poesie ci sono tornato così tante volte fino a costringermi a leggermi una, due, cento volte, anche lo "Zibaldone". C'era anche in quei versi filosofia oltre che poesia e scienza e il soffio della vita di un uomo che riusciva a non annegarsi nell'infinito».

Forse, da quel pomeriggio, l'amicizia con Fontana si saldò come fossi riuscito a vedere in quella sua grande sfera di marmo verdeazzurro con quel buco al centro, l'occhio misterioso e lungimirante d'un ciclope sperso nei recessi dei miti degli umani.

Qualche mese dopo lo stesso Fontana mi presentò Capogrossi. Ci incontrammo nella galleria del Naviglio ad una mostra. Nella galleria c'erano Dova, ancora giovanotto con quel suo sguardo prensile, e Roberto Crippa, amici inseparabili.

Sapevo che Capogrossi e Burri avevano dato vita al gruppo «Origine» e poi con Fontana, Crippa e Dova avevano firmato il «VI manifesto spazialista». Alle pareti della mostra di Capogrossi le sue «Superfici». Recavano segni compositi e semplici, intersecandosi con raffigurazioni simboliche come antichi geroglifici, collocati in uno spazio nel quale parevano potersi estendere senza barriere e senza fine. Anche i colori attorniavano i segni con trapassi leggeri dal rosso al nero, con gialli quasi evanescenti. A fissarli mi parevano volti o meglio tanti profili della faccia della luna quando l'alba l'allontana nei sui riflessi tenui prima che diventino smaglianti.

Capogrossi era di corporatura massiccia. Un uomo aperto a cui mi pareva si potesse dire tutto fin dal primo momento. Cominciai con una battuta di dubbio gusto: «Caro Capogrossi, sei l'opposto dei tuoi quadri».

«E tu sei l'opposto di Pavese, eppure quello che hai scritto su di lui e le sue opere è l'interpretazione più vera» ribattè pronto.

«Vedi», continuò, «le mani per un pittore servono solo se guidate dalle intuizioni che fanno parte del patrimonio di sensibilità e della natura di cui sei fatto. A me non basta la fantasia se non riesce a inserirsi in una geometria in cui calcolo e abbandono devono dare il ritratto di una realtà che a me pare la più vicina alla "mia" verità, vista, se vuoi, anche scientificamente. Quando uno ha scelto come unica tela lo spazio è necessariamente portato a risolvere problemi che vanno al di là della pittura. Forse mi servo della pittura per esprimerla con più sofferenza, sapendo a priori, già quando mi immedesimo, che non sarà nè piacevole nè facilmente decifrabile. Ma lo scopo, il mio almeno, è quello di arrivare ai segni più semplici. Pare contraddittorio, no? E lo è, ma qui bisognerebbe fare un lungo discorso per stabilire cos'è la contraddizione».

«Basta, basta, lasciami misurare le mie idee a tu per tu con i tuoi quadri».

Capogrossi in quell'occasione mi confidò anche la sua amarezza per non essere tenuto presente come altri nelle file della sinistra. «Eppure io cammino per la stessa strada e nella stessa vostra direzione. Non si può imporre forzature. Se un artista non è libero nella sua ricerca, nella sua protesta e anche nelle sue follie è meglio che rinunci ad esserlo. Le mie tele di sacco nascono anche dal tipo di moralità e di politica in cui credo. Nessuno che crei cose modeste o cose alte può dividersi da quello che è, da quello che sente». Capogrossi aveva ragione. Cercai di difendere chi lo escludeva per ragioni politiche ma il discorso era indigesto anche per me. Dirigendo «l'Unità» portavo certo le mie colpe. Non m'importa se in buona fede. Ogni esclusione preconcepita, ogni censura, ogni opportunità che tagli la strada a chi si impegna per scoprire i segreti che ognuno racchiude dentro di sé e per tentare strade nuove onde contribuire alla creatività umana, non può essere sottoposto alle opportunità, per necessarie che siano, della politica. Ma questo è un discorso che non si finirà mai di fare. Continueremo sempre a scontrarci con il soggettivismo che è in ognuno di noi nonostante gli sforzi per guardare obiettivamente più lontano.



Gli inverni milanesi ti intridono di umidità e di nebbia. Ne avevo trascorsi parecchi a Milano e la nebbia rimaneva fedele mutando soltanto d'intensità. Milano diventava un'enorme scatola chiusa da ogni lato con sopra, al disotto del cielo, una coltre plumbea, rotta soltanto dalle luci a distanza lungo le sue vie e

dai fari delle macchine che cercavano di scandagliarle, andando a passo d'uomo per non sbattere nei marciapiedi.

Eppure quegli inverni nebbiosi erano proprio i mesi in cui la città viveva nel suo gran ventre a pieno ritmo. Contro tutto quel grigiore, entrare in uno studio di pittore voleva dire tornare a dare alle luci, ai colori, alle persone e alle cose il loro significato. La poesia è sempre splendore anche se stretta in una città diventata un enorme grumo di nebbia.

Proprio in quei meriggi scuri Bruno Cassinari mi attendeva sulla porta dello studio con il suo indistruttibile sorriso nutrito d'affetto. Ci eravamo dati appuntamento quel giorno da lui per festeggiare il comune compleanno, per scrolarci di dosso gli anni che minacciavano di caderci pesantemente sulle spalle.

«Caro Ulisse!», sempre chiamandomi col nome partigiano, Bruno mi prende sottobraccio e mi fa entrare nel suo antro luccicante di magie.

Ecco la capra, una di quelle sue capre disegnate o scolpite che paiono dover alzare da un momento all'altro il muso per salutarti belando o abbassarlo per brucare l'erba verde.

Accanto il toro scolpito in bronzo scuro e quei suoi galli annunzianti, inarcate le zampe, l'alba più indimenticabile. Di fronte il cavallo, aperta la bocca nel nitrito, gli occhi puntati nello slancio di una corsa sui garretti esili e forti come fossero di cristallo.

Accanto al cavallo, una mucca sdraiata, dolente come fosse deposta nel fiato della stalla, gli occhi infittiti nell'attesa del vitellino che Cassinari ha fatto appena emergere dal ventre con pudicizia: il languore della vita che fuoriesce alla luce. La testa della vacca è ripresa anche nel cerchio di una piccola scultura con la quale ha tentato la perfezione. Ci siamo fermati a lungo a guardarla. Cassinari muoveva le labbra ma non uscivano parole. Ricordava soltanto a frasi mozzate la fatica fisica e intellettuale che aveva fatto, la tensione da stremarsi, le lunghe ore trascorse nella stalla del suo paese, Gropparello di Piacenza, per studiare i particolari, per capire il mondo che era in quei grandi occhi materni e come si tendeva nello sforzo, e l'ansimare del grande corpo.

Poi le pitture, il contrasto delle sue donne scomposte e ricomposte, gli occhi che riempiono i disegni di luce, quell'arcobaleno di colori portati a vampate e quei suoi grigi rattenuti, così intensi da essere palpabili a fare da sfondo e da confronto al profilarsi del viola, dei rossi, dei verdi, i suoi verdi inconfondibili, con richiami azzurri di cielo.

Alla parete la tela dove il volto del suo primo figlio bambino si incrocia con gli occhi del pittore, un amore fatto di fiato, l'incontro di due fiori quando l'aria li fa combaciare l'uno con l'altro. Non è più notizia dire che Cassinari è l'unico pittore italiano che ha lavorato e ha fatto un lungo sodalizio con Picasso. È più significativo dire invece che lui non se n'è mai vantato e non ne parla

mai. Le cose importanti Cassinari le tiene dentro o le trasfonde nella pittura. Picasso ha significato soprattutto la lezione per imparare a conquistare la propria personalità. Anche quando uno riesce soltanto a intravedere il fascino lontano dell'arcobaleno e dei segni, l'importante è che lo sappia esprimere con i propri mezzi.

Con Cassinari, come per riandare a un momento pieno della vita, si parla della Resistenza, del tempo quando cospirava con Vittorini di «Uomini e no» e così sorgono i volti dei comuni amici, da Éluard a Birolli, da Quasimodo a Uselli caduto in battaglia. Di Birolli, Cassinari dice: «Dopo che è morto sono stato fermo per molti giorni. Quando prendevo la tavolozza e pensavo che Birolli non poteva far più parlare i suoi colori la deponevo».

Con questa intima fedeltà Cassinari ha attraversato la vita con gli occhi incantati. «La luna è lontana, mi rattrista» ha scritto tempo fa, «allora mi sforzo di stare costantemente a contatto con gli uomini».

Ha continuato il dialogo con gli uomini anche se non tutti sono stati con lui aperti e leali come gli operai, i falegnami, i contadini di Gropparello. Anche quando si alzavano le barriere dell'invidia dell'incomprensione, della rivalità, Cassinari insisteva imperterrita a credere nella gente. Questa la forza che non ha mai ucciso la semplicità dell'uomo, la vocazione operaia. Quanti anni abbiamo vissuto insieme, tesi alla ricerca. «La creatività» mi dice Bruno, «non è soltanto l'unica salvezza ma è la giovinezza perenne, il latte sulle labbra, i fiori che sono ancora fiori, gli uomini ancora uomini».

Ma c'è dell'altro a spiegare come gli anni vissuti da Cassinari si disperdano mentre lui può ricominciare ogni giorno da capo con intelligenza e cuore pieno: la fedeltà alla madre perduta. Cassinari la porta negli occhi come porta i suoi figli, la tiene costantemente sotto braccio.

È lei a dargli lena, è lei il profumo di Gropparello, il pane dell'infanzia, il sentimento della vita, il calore della poesia.

Sentimentalismo? No, sentimento anzi la vera forza della ragione, l'amore come eternità.

Con questo intreccio tra cuore e ragione, tra cultura e impulso, Cassinari si è sentito attratto soprattutto da tre maestri. Primo Van Gogh, per quella energia morale che esercitava sulla figura, sugli oggetti cui imprimeva dentro il colore, le continue innovazioni, formule, invenzioni tormentate, tese al massimo, come tragici richiami emergenti da favolosi sogni sì da fargli scrivere quelle parole che Cassinari ha tenuto sempre in mente: «Vorrei dipingere uomini e donne con quel qualcosa di eterno, un tempo simboleggiato da un'aureola e che noi cerchiamo di rendere con l'irraggiare, col vibrare del colore».

«Eppure ad un certo punto, anche di Van Gogh bisogna liberarsi», mi dice Cassinari, «se no t'incanta e ti fa prigioniero. Allora ho attraversato l'esperienza di Modigliani, pittore e scultore. Mi ha insegnato sia la ricerca di una semplicità

arcaica che a me è congeniale, perché nato tra le zolle di terra, sia la purezza formale dei volumi, il ritmo del segno e del colore come nota musicale attorno a quei suoi colli allungati. Poi l'incontro che conosci, con Picasso, sfolgorante, crepitante il diverso, la magia, la più lucida, ragionante curiosa follia».

Per dire la sua tenerezza Cassinari, quando deve salutarti perde la parola, ti guarda e ti appoggia leggero il viso contro il viso. Anche in questo gesto trepido, infantile, c'è l'uomo e l'artista.



Accanto a Cassinari per le stesse esperienze post cubiste mi piace ricordare Leonardo Cremonini, che ho conosciuto più attraverso le sue tele che di persona.

In occasione di una sua mostra a Roma, ho scritto su Cremonini questa nota: «Il primo riconoscimento che merita Leonardo Cremonini è questo: vive a Parigi ma è rimasto bolognese, italiano nella pittura e nel guardare le cose e il mondo senza più nulla di provinciale e senza assolutamente nulla di cosmopolita. È andato a Parigi nel 1951, con una borsa di studio che gli assicurava soltanto sei mesi di permanenza. Vi è rimasto una vita, vi risiede tutt'ora. Eppure l'aria di Bologna è rimasta nell'aria a significare i suoi legami con la terra e la gente dell'Emilia. Cos'è in fondo questa festa di bambini che si rincorrono, che riempiono i suoi quadri, che stanno sotto il cielo a guardare oppure in riva al mare a giocare? Si può riconoscere la spiaggia di Rimini e di tutte quelle della riviera adriatica che sono in fondo le spiagge di Bologna. Chi è passato per quei luoghi e tra la gente di Romagna ha portato dentro di sé la luce di quegli occhi, la furbizia e la furtività di quegli sguardi, il loro ammiccare, il loro sorridere, i loro attrezzi di gioco, la loro sabbia e le nubi sopra, come quella che nel quadro avanza cupa e nera a minacciare tempesta. Cremonini, questi ricordi, non li ha portati soltanto con sé a Parigi, li ha tenuti dentro. Ecco il segreto. Cremonini ha bisogno, quasi in ogni quadro, della presenza di un bambino perché è lui che vuole tornare ad essere e ad avere quell'innocenza, non la sua d'allora, quella del tempo della memoria ma l'innocenza dei bambini di oggi che è diversa perché è innocenza nonostante che oggi i bambini sappiano tutto ed abbiano capito quello che noi, nel nostro tempo, non sapevamo e non capivamo. Eppure vivaddio rimangono bambini, ardimentosi nel non temere i pericoli sicché nelle tele di Cremonini i bambini si ostinano a giocare anche quando nel cielo s'addensano le nubi del temporale. Soltanto come nel quadro "La fine dell'estate" le foglie secche sono il primo malinconico avvertimento dell'autunno e dicono ai bambini che è tempo di lasciare la spiaggia e i giochi sul mare.

Ecco perché per me Cremonini vuole guardare con occhi infantili (e lo vuole perché è uomo cresciuto coscientemente come arte, come vita, come cul-

tura, da poterlo osare) non per scoprire il mondo ma per entrare nel mondo.

Il drammatico, della pittura di Cremonini, c'è anche se Moravia si ostina a non vederlo. Sta proprio là quando il pittore ti mostra le torture che si fanno ai bambini, i delitti del mondo, proprio il delirio del mondo come lo chiama Valsecchi o il mondo che consumiamo o ci consuma come lo definisce Carluccio. In questo scontro tra innocenza e realtà, tra gioco e ferocia, tra azzurro e tempesta, tra felicità e delirio pur nel chiarore dei suoi colori quasi lunari e nella tenerezza delle sue tinte sta il tragico di Cremonini. L'altro segreto è che, anche da questo tragico insopprimibile che Cremonini alterna al simbolo e spesso all'incanto dell'allucinazione, per i segni così precisi e così matematici del suo disegnare, torna costante l'ombra della pietà, anzi la caparbia volontà di far vincere l'uomo e la vita. La sua è una lotta d'esistenza e la intonano appunto i bambini quando continuano a giocare nonostante lo scempio dell'uragano. Cremonini rispetta la pittura, il disegno, il colore, le figure cioè la pittura pittura. I suoi quadri sono un racconto ininterrotto così come Tolstoj, come Pasternak, come Pavese, come Bilenchi hanno raccontato la storia dei personaggi e delle cose, dei pensieri e delle colline, dell'intimità degli uomini e delle piante. Un racconto lungo come la vita. Perciò Cremonini ha bisogno di spazio, di tele grandi, di liberty e di realismo magico, di simbolismo, di espressionismo e di colori chiari, di luce e di specchi, di mari infiniti e di ombre. Nulla gli può essere proibito perché è entrato nel mondo da padrone, appunto come i bambini».



In quei giorni in cui sono entrato nella grande officina-studio di Roberto Crippa, volava Gagarin negli spazi del cosmo. Era tempo di astronauti. Già prima, con le sue ellissidi a trafiggere lo spazio, Crippa aveva intuito il valore della conquista lunare. Nella sua pratica di aviatore spericolato, sempre pronto alla prima chiamata e a decollare alla guida del primo aereo disponibile, Crippa sapeva trasferire sulla tela quelle emozioni e quei trasalimenti che provava in volo. Lassù, la tonalità dei colori si stemperava, tutto era scia di luce, e sulle sue tele, sui suoi legni il sole diventava nero. «Perché il sole nero?» gli domandavo.

«Perché non voglio più dipingere splendori. Il nero è il colore che li concentra tutti e tutti li vince. Il nero è il colore della morte con la quale bisogna cimentarsi ogni giorno. Sfidarla per sfuggirla, prendere il suo colore funebre per vincerla. Sono persuaso che Icaro non ha cercato la morte, l'ha sfidata, era certo di poterla vincere nel duello a tu per tu».

Crippa diceva queste cose con gravità corrugando il suo bel viso aperto e giovane d'energia e d'entusiasmo. Sapeva convincerti. Soltanto dopo ti introduceva nel linguaggio dei suoi disegni e ti diceva perché Gagarin che aveva vinto lo

spazio, nella sua gran tela, egli l'aveva confuso in un azzurro che poteva dipingere soltanto chi nell'azzurro andava ad affogarsi ogni giorno. Le sue spirali parevano oscillare, tendersi, incontrandosi e divincolandosi in geometriche figure cui non bastava mai la dimensione della carta e della tela sulle quali le tracciava con calcolo fantasioso e matematico.

Di anno in anno il suo studio si andava trasformando in vera e propria officina. Aveva bisogno di usare i materiali più diversi, tutto poteva esprimersi, vivere. Così nascevano le sue figurazioni polemiche come sfide, con incastri metallici, intrecciati di lamiera, frammenti di sughero e cartone. Creava mostri domestici ed esotici e il nero catrame li incastonava l'uno all'altro.

Quando arrivò in lividi lampi come folgore la notizia della sua morte e del suo corpo sfracellato tra le lamiere contorte dell'aereo prediletto, avevo già fatto collocare nelle sale della Camera dei Deputati il suo Gagarin intrepidamente lanciato al disopra delle nubi. Mi ritornò il ricordo del sole nero su quel piccolo legno che aveva voluto donarmi per ricordo, le lamiere contorte nella sua officina.

Ai suoi funerali, accanto a Dova piangente con le labbra serrate, guardavo il sole a splendere, maledetto. Chi aveva vinto? Crippa aveva voluto ripetere la sfida di Icaro. Dimostrare che la morte non fa paura quando si sono scoperti i misteri del cielo. Anche Gagarin era caduto. La sfida dell'uomo all'infinito nonostante tutto non poteva avere fine.

I PAESAGGI DELLA PITTURA

F

RA le case di Milano e sotto il suo cielo la diversa luce della primavera arriva tardi.

L'umidità e la nebbia s'attardano contro il grigio del cemento, nei crocicchi e il cielo è pigro nel sollevare la copertura opaca sotto la quale ha trattenuto per i mesi invernali il respiro della città. Umidità e nebbia non vogliono abbandonare il calore di quei milioni di abitanti, che hanno continuato a fare fucina di una città che trova sempre la strada per dare slancio e operosità alle altre città italiane e s'inserisce nel cuore del-

l'Europa come un polmone potente. Non ha nulla da invidiare a Londra come colore, come clima, come richiamo.

Quando finalmente il sole, non più a sprazzi come un gioco breve di specchi, si posa stabilmente sul grattacielo Pirelli e sulla torre Velasca, quando i palazzi si liberano dell'umido pianto, anche i tetti di Milano, fino a poche ore prima colore spazzacamino, risplendono.

Pare che il sole sia più radioso che là dove la primavera è sbocciata prima, pare voglia salutare con più calore i bambini che si rincorrono, finalmente liberi dai cravattoni e dalla tosse, sui marciapiedi delle strade al ritorno da scuola, e se raggiungi l'Arco della Pace e t'inoltri nel parco, le gemme sulle piante e

l'erba improvvisamente verde, più verde dopo il contrasto del nero e del grigio, ti pare davvero esprimano un miracolo, quello della natura che si riveste: lo spettacolo più meraviglioso. In quei giorni che passano trepidamente dal freddo al tiepido, sotto il sole ritrovato, partendo dal palazzone dei giornali di Piazza Cavour, ci inoltravamo nel parco. Le scimmie saltavano come impazzite, facevano festa, più composte le zebre mentre si alzavano zufoli e stridii delle miriadi di uccelli. I pappagalli riuscivano a parlare senza raucedine e dal fondo, come un salmo solenne, giungeva l'urlo del leone che Quasimodo aveva richiamato nei versi di una poesia. Milano vantava così anche i richiami della foresta. All'imbrunire il cielo cominciava ad essere trafitto dalle stelle e la luna s'alzava per passare lenta come un dirigibile carico di luce.

Dovevo incontrarmi, proprio in una di quelle prime sere di primavera con Dova e Chighine. Volevano mostrarmi le loro opere con le quali si sarebbero presentati alle rispettive mostre.

A Chighine, anche l'aria leggera di primavera non era riuscita a togliergli dal nero degli occhi il velo insistente di tristezza. Faceva ormai parte del suo sguardo, del suo modo di osservare e giudicare uomini e cose. Dova era diverso, prendeva di slancio anche le contrarietà. Aveva saputo, giovanissimo, resistere notti e notti a dormire negli androni gelidamente vuoti della stazione centrale, aveva resistito per molte sere anche ai morsi della fame pur di riuscire a dire con la poesia disegnata su fogli e tele che egli voleva a tutti i costi fare il pittore.

Chighine stava un passo dietro noi due, non per la sua gamba ciondolante, ma perché diceva che poteva sentire meglio le nostre parole. Dova teneva la testa alta come un cavallo con la criniera al vento. Voltandosi verso Chighine mi diceva: «Quello lì, così quatto quatto, è nato con dentro la scoperta esatta dei colori. Ha in testa un suo mondo preciso col quale dialogare, il suo silenzio non è di sempre. Anche quando i bicchieri di vino si susseguono ai bicchieri e ci semina tutti nel nirvana, lui continua a disputare di pittura e pittura e anche allora porta negli occhi l'arabesco dei suoi colori compatti, rappresi, dolci, tragici, fatti con le sue bestemmie e i suoi silenzi.

È un mago. Sono tra quelli che lo osservano e lo stimano ma non riesco ad entrare nella gabbia della sua fantasia. La tiene ermeticamente chiusa».

E Chighine di rimando: «Queste cose troppo belle le dicono solo gli amici e perciò non sono vere. Infatti il successo non mi sfiora neanche. D'altronde io non lo cerco e non lo merito. Cerco un magma sempre più intenso di significati e di colori. Quando sono su di giri, ubriaco voglio dire, allora lo vedo distintamente poi mi sfugge rinsavendo, come l'effimera contentezza che mi dà l'alcool».

Prima di salire le scale dello studio di Dova, un uomo con la tuta sporca di calce, un muratore, cantava col tono giusto e a mezzavoce: «Sotto il ciel di Lombardia, ho trovato un altro amor, io non so che cosa sia...».

Chighine s'era fermato sull'ultimo gradino ad ascoltare ma il canto era troppo basso per non perdersi subito nella strada.

Le opere di Dova e Chighine, viste assieme, mi facevano scoprire per la prima volta le qualità diverse dei due amici. Scrisi un profilo dei due artisti cercando di spiegare l'emozione che mi avevano provocato le loro opere e la loro amicizia.

«L'amicizia con Chighine viene da tempi lontani quando l'informale in pittura più ancora dell'astratto era oltreché una seria ricerca anche da noi anche una moda che conquistava i giovani. Quasi tutti volevano ballare sulle ceneri del realismo soprattutto quelli che erano stati poco prima soltanto innamorati copiatori. Chighine non era mai stato tra i copiatori nè voleva ballare sulle ceneri di una pittura che egli sapeva fino da allora spiegare quanto aveva dato e quanto non poteva dare.

Chighine è nato serio. Non deve avere strillato mai neanche da bambino. È nato con gli occhi aperti a guardare, fin dalla nascita, quello che gli altri credevano di non riuscire a distinguere. È rimasto così, con gli occhi dilatati a scrutare quello che c'era dietro l'apparenza, persino dietro il visibile. Forse è l'unico pittore per cui il miraggio diventa così vero da sostituire la realtà. Nei suoi occhi anche i colori non sono più i nostri, non ci sono soli accesi, lune solitarie, cieli distesi, non c'è verde di erba, nè fremiti di piante.

Chighine è nato a Milano, nel fiato delle case, tra i colori stemperati di mura refrattarie, con lo scintillio notturno delle luci che si sperdono tra il cemento e i bagliori per diventare macchie d'ombra opache e persino il sangue, quando si è sparso nelle ore tragiche di Milano, non è rosso ma scurito dal dolore, come i volti della gente che fanno impatto nelle case.

Tutti gli occhi umani e non umani per Chighine si concentrano nella pupilla infinita delle cose e tutto si rapprende sulle sue tele in una luce calcificata. Tutto diventa lontano, come l'orizzonte, la realtà immanente, la fantasia dispersa. Non c'è mai disperazione, rivolta, strazio d'addio. Questo milanese, pittore monocorde, è nato fortunato. Non ha mai subito la tirannia della retorica.

Eppure a guardarlo nel nero degli occhi così attenti, profondi, vivi, in quel suo viso si riscontra tutta la simpatia e la familiarità del milanese popolare. Se non si comprende questo lato umano Chighine pare il ritratto scuro di un poeta che arriva vergine dalle foreste del terzo mondo carico soltanto della sua cultura e della sua solitudine. Chighine, nel suo silenzio operoso, non ha mai perduto un grido, un impeto dell'uomo, di quello che gli lavora accanto, nella sua città e di quello lontano ch'egli conosce come il suo vicino di porta perché ne decifra continuamente gli affanni, le lotte, la disperata volontà di meritarsi una esistenza meno grama.

Conoscendo Chighine fino in fondo riconosco in lui il pittore completo

che non ha bisogno di aggettivi, con una sua presenza nella vita reale eppure immerso nell'arcano per esprimere nel magma dei suoi impasti di colori speranze e memorie così che al fondo scopro in lui l'eternità della poesia. Chighine non sa raccontare favole nè inseguire sogni. Modesto nella vita, nell'abito, nel lavoro egli ci racconta, senza che emerga un volto, un oggetto preciso, di vite trapassate e future, di orizzonti innocenti e strazianti, come le scie invisibili che lasciano le rondini nell'aria durante i loro voli sempre ritornanti, sempre più rasenti alla terra fino a dare il capogiro a guardarle, bianche e nere, rapide, sfuggenti. Hai sempre il terrore che si schiantino contro il muro tanto sono temerarie, mentre squittiscono di felicità. Chighine, lo capisco sempre meglio dopo essermi intriso nei suoi misteriosi significati, viene da lontano, da evi trapassati nel tempo, come avesse vissuto tante altre vite tra foreste sterminate e aurore boreali. Soltanto dopo si è abbarbicato ai muri di Milano. Le sue tele le conoscono ed intendono in Giappone come in Francia, a Roma come a Berlino, ad Ovada come ad Acqui nelle recenti mostre.

La sua modestia è quella dell'uomo che non sa dove si fermerà e non gli interessa saperlo. Dipinge perché è questa la sua unica voce che reinventa colori e lontananze. La sua poesia è soffocata e gridata. Ti dà l'atmosfera che provi quando hai imparato Foscolo a memoria nei significati non nelle parole».

Se tutti gli stregoni fossero come Gianni Dova, io mi farei subito stregone e starei con loro a macinare magie, felice come un uccello in un bosco d'alberi sempre verde.

Conosco Dova da quando aveva il viso d'un ragazzo anche se era già uomo perché sapeva cosa vuol dire fame, fame vera, e cosa vuol dire libertà, libertà a tutti i costi.

Nella mia memoria folta di volti d'uomini e donne che ho incontrato nella vita in ogni parte del mondo attraversato, è rimasto ben chiaro quel suo viso di cerbiatto non spaurito, anzi quei suoi occhi che mi guardavano trasversalmente e mi dicevano il suo osare, il suo coraggio senza sbruffonerie per una volontà tesa al non volersi inchinare a nessuno.

Era il tempo in cui credevamo di afferrare ogni giorno un domani che fosse il risultato di tutte le lotte e speranze. Con Dova allora compariva sempre, nel colore biondo oro dei capelli, un pallore d'avorio finissimo nel viso, la moglie anch'essa impegnata e battagliera per la causa di chi ama la vita non soltanto per sé ma per tutti. Era il tempo dei grandi disegni a mano sicura, gli elmetti nazisti, i segni di morte e le figure del dramma umanissimo e terribile della guerra e della Resistenza.

Dova non aveva più l'assillo del dubbio se poteva comprare il pane e i colori. Si era già assicurato il pane (oh! non con troppo companatico) e aggrediva il colore con la fantasia felice di fare quello che ha scelto («ti pare una cosa po-

co importante poter fare il mestiere che ti sei scelto e in più riuscire ad ottenere che gli altri, persino i mercanti, guardando le tue cose ti definiscano un pittore?»). Mettendoci dentro a questa decisione la sua volontà, la sua capacità, e la sua sete di ricerca, il suo macinare cultura, il suo gusto della vita, quella gridata e quella silente, quella lucida di colori e quella opaca o nera, di giorno in giorno diventava il Gianni Dova capace di fare e di dire.

L'ho rivisto più tardi quando gli anni avevano disperso i furori del domani e le certezze di certe attese.

La prosa stava accanto alla poesia ma Dova, con qualche piccola ruga a segnargli il volto sempre mobile e ardito, dipingeva oggetti fiammeggianti di colori. Il fuoco era così acceso che gli oggetti sparivano senza diventare cenere ma simboli, soprattutto facevano parte di un discorso che non aveva perduto il filo con l'impeto primo e finiva con lo sciogliersi tra gioco e magia con quei grandi disegni di donne dove volti, seni, cosce si intersecavano come fosse passato accanto a Picasso. Le sue donne si offrivano gagliarde e tenere. Quando l'ho saputo emigrato in Bretagna non mi sono affatto meravigliato. Per lui non si trattava né di fuga né di esilio né di stranezza. Dova non rimastica Foscolo, forse come Foscolo ha soltanto il gusto clamoroso e ossessionante del mare. Del mare come grande amore perché cambia sempre ed è sempre quello, silenzio e colore, magia, cielo, terra, animali, uomini.

Nei suoi ultimi quadri che ha portato a Milano nella grande mostra di Palazzo Reale e nei nudi e pastelli della mostra nella Galleria d'Arte Borgogna c'è anche la risposta alla città nebbiosa che ha scelto, lui romano impastato di sole, la risposta ai giorni di poco pane e di notti sulle panchine della stazione centrale. Una risposta orgogliosa che è un grazie come lo sa dire Dova. Quei suoi mostri marini, quegli uccelli che volano tutto ali senza corpo, quei coltelli affilati nel fuoco, quegli occhi che scrutano, quel mare dello stesso carattere e dello stesso colore della donna quando ama e quando odia, sono anche il dialogo che ha saputo tessere tra Bretagna e Milano, tra mare e terra, tra sole e nebbia.

La sua tenerezza è sempre mediata da una strana alterigia che gli impedisce il decollo al sentimento. La ragione, anche quando Dova s'intenerisce sulle ombre cocenti dei nudi di donna, è sempre vigile perché Dova sta all'erta mentre dipinge, ritto in piedi. Vuole sempre darsi una spiegazione.

I gesti di follia gli sono estranei. Chi dice che Kafka era un folle? O che Baudelaire era innamorato dell'orrido più che della luce?

Anche il ritorno ai paesaggi bretoni come segni ancestrali della madre nordica, non sono tanto la ricerca del selvaggio ma l'abbandono momentaneo della città per il silenzio della natura rotto soltanto dal mare in tempesta. Allora Dova indovina i mostri dai capelli iridescenti, i fulmini bruciare le rocce, il terrore fragoroso del tuono. In questa congerie di sogno e realtà Dova ricava idee

più che sensazioni. Forse è sempre più convinto che segni e colori sono impotenti per raccontare le immagini baluginanti nella memoria.

Dova più di Lam e di Matta sia pure con mezzi diversi, ama l'immersione nello sconosciuto. Cerca sempre la sua Moby Dick e contrariamente ai decadenti ha la certezza di ramponarla. È un divoratore di spazi, di luce, macinatore di materia e colore.

Dova ha camminato sempre di lena e non è stanco. Forse i suoi mostri umanissimi gli danno l'energia per rivelare i segreti della terra.

Quando Dova mi saluta svetta come un albero verde. L'amicizia è fatta anche di queste sensazioni strane.



Per trovare lo studio di Ludovico Mosconi bisogna uscire da Milano. Orio Litta di notte, pianura lombarda, umida, opaca, ma gli alberi vivono e parlano a sostituire i grilli rintanati perché nel buio cade la pioggia. La villa settecentesca, enorme, un po' cadente come tutte le cose belle dimenticate è lì beffarda contro il tempo e gli uomini che l'hanno abbandonata.

Ludovico Mosconi ha voluto portarmi qui nel cuore della notte con Sergio Pautasso e Vito Neri, tra «le grandi cose di ottimo gusto» per dimostrarci che un proustiano convinto, come lui è, ha trovato proprio in quelle grandi sale il calore umano da trasmettere nelle sue tele bianche in un concitato, smemorante rincorrersi di colori, di segni, quasi sigle misteriose a spiegare i sentimenti più semplici: dal cuore alla rosa, dalle piante sparse nel riverbero ai nudi eccitanti per la castità in cui sono immersi. Tutto un discorso che parte dalle piante alla donna, fatto con una serie di tele che vanno dal bianco appena segnato d'immagini al rosa, al celeste così celeste, con richiami culturali profondi che non diventano mai saggezza o letteratura, perché Mosconi li riscalda col suo fiato fino a farli vibrare, vivere come accade con i pensieri.

Mosconi riesce a fermarli, fino a farli crepitare e quando li hai davanti t'immedesimi e scopri dentro te stesso il filo conduttore prima ancora che i titoli che il pittore gli dà ti diano la sensazione che sono come versi di una poesia ininterrotta.

Devo confessare che ho fatto fatica a ritrovarmi, a leggere dentro tutte le cose che Mosconi ha infittito con tanto amore. Le difficoltà sono cadute dopo avere visto la serie dei quadri di Barcellona dove l'insegnamento di Mirò si confonde con quello di Picasso.

Ecco i neri tori, il rosso sangue, ecco il grido soffocato contro la violenza, ecco il linguaggio della libertà che Pautasso più vigile aveva avvertito anche nei dipinti precedenti scrutando quel particolare astrattismo e quel particolarissimo

informale di Mosconi con sempre un sottofondo figurativo e allora il discorso si completa anche per me e il racconto di Mosconi è davvero come il ballare di cui scriveva Pavese.

Di diverso in Mosconi c'è la sua felicità. Mosconi dipinge in felicità, con la chiarezza della sua intelligenza e del suo modo di affrontare la vita, lui nato ragazzo povero con la fedeltà intemerata a questa umanità ancora senza riparo nella bufera. Come i pioppi della Bassa quando il vento li stravolge. Mosconi si nutre di poesia come le api del miele, pare serafico, ma la testa nera del toro di Barcellona dice che è ben presente nella realtà straziata del mondo.

Ognuno combatte con le sue armi: gli «strumenti umani» sono quelli della tenerezza e, se è vero che l'odio distrugge e non crea, Mosconi sta percorrendo anche come artista la strada giusta.

Lasciamo la villa Litta, i cancelli settecenteschi che vincono anche il buio. Non piove più. La notte è rimasta in agguato con le sentinelle scure delle piante che puntano al cielo. Le rane sbucano sulla strada sfuggendo con salti veloci alle ruote della macchina. Negli occhi e nell'anima i segni felici di Mosconi promettono il sole.

IL GRIDO SOFFOCATO

L

UIGI BIFFI lo incontri al centro di Milano. Ama la gente e vuole starci in mezzo.

Biffi non è un artista trasognato e neanche un uomo che cammina nella vita guardando al cielo. È l'opposto. Sempre a testa bassa, nel silenzio concitato dei suoi pensieri, in continuo esercizio per raffrontarsi con la realtà quotidiana, alla ricerca spasmodica e tenace di quella parte di verità senza della quale gli pare inutile di camminare, parlare, accompagnarsi con la gente e soprattutto dipingere.

Biffi è un uomo da marciapiedi cittadini. Non sa vivere che tra gli alti palazzi della città, soffre della mancanza di verde come tutti ma il suo viso grigio e serio è costretto tra il cemento.

Sì, in campagna ci sono gli alberi, il verde dei prati, l'incanto dei liberi orizzonti, il dono del silenzio ma in città c'è la gente, uomini e donne indaffarati, prigionieri ma vivi, parlanti, dialoganti anche quando si scontrano, si fanno battaglia e tra loro c'è la spirale del livore e dell'odio. Biffi ci sta anche a questi scontri, dentro queste battaglie: l'uomo è il centro dei suoi pensieri, del suo dipingere e del suo disegnare. Poiché Guttuso di questa umanità è stato sempre un alfiere, Biffi gli è stato dietro come un'ombra fino ad esserne plagiato, finché

con la cultura, la ricerca, il contatto sempre più ravvicinato e pregnante con gli uomini che aveva attorno non gli hanno dato il suo personaggio, il suo linguaggio, il suo modo di parlare e di tacere.

È vero. Biffi si è sentito come un albero potato e spoglio e non è un artista capace di superare rapidamente le sue crisi. Come non accetta improvvisazioni di sorta in pittura così deve macinare fino all'ultimo i distacchi, gli addii e prima di riconoscersi libero e pronto e riprendere a lavorare deve superare tutti gli sbarramenti esterni e quelli interiori.

Quando però ha vinto dentro di sé ecco il Biffi pittore che ormai ha fatto suo il patrimonio e il linguaggio della realtà che lo impegna. Ora sa come parlare, ora può scrutare dentro le sue figure, ora sa perché quella linea, quel segno nel disegno, l'indispensabilità di quel colore e di quella prospettiva nel quadro.

Ed ecco gli ultimi anni della pittura di Biffi. Un segno vigoroso estraneo ai compiacimenti e alla retorica, dove la lezione di Guttuso ha certamente lasciato un'orma ma rivista ormai anche nel particolare da un Biffi uscito di minorità e capace di dire semplicemente ma senza falsa umiltà la sua. Quando ha presentato i suoi quadri e disegni alle prime mostre, così rinnovato, c'è stata una sorpresa ma tutti hanno dovuto riconoscere che c'è un pittore di talento e di grinta alla ribalta.

Quelle grosse mani di operai che riempivano da sole tutto un quadro, quei loro volti metà nascosti come fossero chiusi in una loro forza metafisica, quelle loro spalle quadrate, quel loro muoversi nel vento, quel loro guardare corrucciato ai cancelli della fabbrica erano un segno di conquistato amore, uno scambio tra il pittore e gli uomini pieno di calore, persino di sottesa tenerezza. Biffi è un pittore che ritrae con più temperamento e più voglia chi lavora ma nella determinazione e nella dignità dei suoi personaggi non vi è mai acredine ma sempre l'intelligenza attenta ad un dialogo, ad uno scambio, a vincere senza stravincere, a non fare baccano o pura propaganda.

Biffi ama davvero il lavoratore perciò non ha bisogno né di dipingerlo con la grinta d'occasione ma così com'è dentro naturalmente e non soltanto con i segni realistici in cui Biffi è bravissimo ma esprimendone la fisionomia interiore.

Quelli di Biffi sono gli operai, i tecnici, i burocrati, gli impiegati di oggi che non hanno più il mitra in mano o il tedesco alle spalle ma che devono fare i conti con il lavoro a catena nella fabbrica, con la meccanizzazione e difendersi per non diventare dei robot. La loro testa è piena di pensieri, il loro atteggiamento guardingo; vanno verso la fabbrica come ad un luogo di pena ma gli vedi già nella forza delle spalle, delle mani, nella luce dei pensieri la capacità e la certezza di riuscire a redimersi e a riscattare la dannazione della fatica.

Biffi non è neppure l'artista che ama le compagnie ridanciane, le cene in trattoria tirate a lungo col bicchiere pieno, il parlare concitato alzando la voce.

È solo, direi che porta persino dentro il complesso del rassegnato, della vittima.

Quest'atteggiamento gli dura ancora oggi. Anche dopo il successo di vendita, il giudizio favorevole dei critici, anche dopo avere vinto, senza padri putativi o credenziali, il Premio Suzzara, egli è rimasto composto nella sua riservatezza d'uomo, schivo all'applauso come era stato duro e dignitoso quando doveva fare i conti con il vivere quotidiano ed era per lui una spesa (oh! non molti anni fa) anche comprare il pane per la sua famiglia.

Tutto questo se caratterizza l'uomo integro incide anche sulla sua pittura, la involge in un grido soffocato che talvolta pare senza speranza, come l'uomo che sfugge dalla fabbrica o l'altro che è tra cielo e terra come disperso tra vita e morte, o l'impiegato che s'addormenta sull'erba in una smorfia annoiata del volto, o quell'altro come asettico, disintegrato che fissa nel vuoto quasi a significarti che stando nel mezzo della città patisce la solitudine come in un deserto senza fine. Così il giocatore di scacchi che calcola le mosse come il rischio di continuare a vivere in un'atmosfera rarefatta da mozzare il fiato o lo scienziato che ha imprigionato l'insetto nel chiuso della sua lente finché il vetro rimane vuoto come la forma d'un uomo senza vita, oppure la donna che ha perduto anche il gusto del sesso e s'aiuta a vivere con il cosmetico e sta tra la geometria disordinata dei suoi mobili come una foglia nel vento della vita, una foglia secca, anzi una foglia marcita che neanche il vento riesce a sollevare.

Incomunicabilità o denuncia?

Siamo alle solite con l'intellettuale che si masturba di desolazione e di malinconia? Alle domande senza risposte? Siamo secondo me alla denuncia che è più sincera perché è più pacata, che non spreca parole né colori. Biffi non conosce il rosso, i colori travolgenti, ama il grigio, il marron, l'azzurro appena accennato.

I suoi dipinti stanno tra il disegno in bianco e nero e l'ombra del colore.

Conversando spesso con Biffi ho cercato di sgretolare la sua cresta scontrosa e timida, di rompere quello strato metafisico che sta tra lui e i suoi pensieri, tra lui e la sua ombra, tra invenzione e realtà e gli ho detto che quell'operaio e la moglie che vanno a raccogliere insalata nei prati di periferia sono egualmente espressivi di tutto come gli altri che stanno aggrottati davanti alla fabbrica o fuggono dalla prigione della catena o stramazzano per la strada colpiti da chi non vuole perdere il gusto del potere. La lotta e la poesia sono egualmente liberatrici quando l'una come l'altra sanno rompere il cerchio della retorica e della nevrosi.

Biffi mi ascolta, mi guarda un po' stranito poi con un fiotto di parole tutte precise, meticolose come i suoi disegni e i suoi dipinti senza sbavature e contorsioni, mi spiega che è sempre teso per uscire dalla tela di ragno che imprigiona la società, l'uomo singolo, la collettività.

Vuole non solo andare ma cooperare a cercare la sua libertà e quella degli altri uomini, una libertà pulita come la luna nel cielo lombardo spazzato dal vento.

L'ARTISTA COPERNICANO

AVEVO dovuto dire addio all'odore del piombo, agli amici tipografi, ai rimbrotti di Gorla e alle scuse di Bordogna, al giornale, a Piazza Cavour, alla facciata del palazzo con le statue-slogan di Sironi fatte per interpretare il meno pedissequamente possibile l'albagia fascista nel tentativo di ripetere i fasti della Roma dei Cesari. Addio a tanta vita consumata giorno dopo giorno, notte dopo notte in quelle stanze, al ticchettio di quelle linotipie, alle notizie che piovevano sul tavolo come d'inverno i fiocchi di neve, ai mille e mille volti che mi passavano dinanzi nella corsa delle giornate e delle nottate.

Anche una testa verde come la mia, dura come il tufo dei miei colli monferrini, testarda, capace di dire no, dopo aver tentato tutto anche l'indisciplina, è costretta a fare un pacco dei suoi ultimi fogli e traslocare. Per ogni uomo vi sono condizionamenti interni oltre a quelli esterni. Paghi anche per il bene che vuoi alla gente e alla quale non vuoi procurare sorprese.

Non potevo certo lasciare alla parete dell'ufficio quel dipinto su «I Braccianti del Cormor» di Zigaina, né la natura morta di Raffaele De Grada, o uno di quei disegni, tra i tanti fatti da Birolli. Ero deciso, dopo tante battaglie, che

non sarei più salito a quel secondo piano del palazzo dei giornali, non avrei più fatto scorrere il finestrone che dava sul parco per guardare sotto le piante infoltirsi di foglie, spesse volte con al fianco Vittorini o Bontempelli che salivano su dal bar «Gatto Nero» dove avevamo consumato con la Masina o con Arcuno pranzi frugalissimi da dopoguerra. Oppure con Alfonso Gatto che si giustificava con l'occhio azzurro e quello verde rivolto all'in su.

Non sempre le notizie che non vorresti ricevere e alle quali ti ribelli come ti facessero un'offesa sono dannose. Era stato deciso che dopo undici anni di direzione del giornale, dovevo lasciare per andare a Montecitorio a battermi come deputato di Milano. La parola onorevole mi rotolava come una biglia di vetro nei giochi dell'infanzia quando usciva dal breve sentiero piano e precipitava nel dirupo sotto la strada.

I primi giorni di Roma furono neri d'ira. Da Milano a Roma, anche se si trattava di stare nella capitale soltanto tre, quattro giorni la settimana, il viaggio pareva non finire mai. Poi, l'uomo è l'animale più abitudinario e disponibile. Ci si abitua allo strepito del treno, al vagone letto che ti chiude dentro come in un uovo e c'è il suo bello a leggere un libro e i giornali, mentre le ruote del treno battono ritmicamente sulle rotaie.

Un cambio di vita, masticare un po' di nostalgia, ricominciare da capo un'altra esperienza. Intanto facendo nuove conoscenze, correndo nuove avventure nel cambiar città, clima, lavoro, ambiente, gente.

Si impara di più con un viaggio, vedendo con i tuoi occhi, vivendo in posti diversi, che studiando sui libri. Mi aiutava l'insaziabile curiosità di conoscere da vicino il mondo che fa la politica come mestiere, capire come s'incrosta d'insensibilità e burocrazia. Quello che ho intensificato ancor più nelle nuove mansioni romane è il gusto di imparare dagli altri che ho sempre avuto nella vita. Non ho mai voluto instradarmi in un binario unico, quello della politica, continuando invece a seguire quello della letteratura e curare tanti altri interessi umani e artistici. Ho sempre cercato di tenere più binari forse anche per trovare più stazioni, incontrare sempre persone diverse. Variare discorsi e interessi senza voltare mai definitivamente le spalle a quanto avevo prima provato, sofferto o gioito. L'importante rimaneva non voltarsi indietro con inutili nostalgie. Per capire il cuore antico delle cose, come diceva Carlo Levi bisognava guardare nel futuro.

Così a Roma, pur cercando di assolvere al mio compito di parlamentare il meglio possibile, ho avuto più tempo (le sere soprattutto, non più segregato al giornale fino alle tre, alle quattro) per dedicarmi ad una più attenta informazione culturale, alla frequentazione più assidua e disponibile con artisti e scrittori. A Roma, Guttuso era a portata di mano e con lui diventavano indispensabili gli incontri con Alicata, Melloni, Antonioni, Fellini e soprattutto con Visconti, Zurlini, Francesco Rosi, Moravia, Ginzburg, Gallo, Pasolini, Attardi, Vespignani, Vacchi.

Dei pittori, quello che Guttuso frequentava allora con più costanza, era Corrado Cagli.

Cagli era un uomo straordinario non solo perché la sua inventiva artistica era multiforme, la sua cortesia squisita, la sua compagnia un dono gradito perché era anch'egli felice di assaporare quella altrui, ma soprattutto perché aveva una cultura molto approfondita sui temi più disparati.

Con Cagli imparavo come con pochi altri. Non amava parlare di se stesso, né del suo lavoro. Amava discutere sui libri: di filosofia, di matematica, di quanto cammino avevano fatto uomo e arte nei secoli.

Insegnava senza mai avere l'aria del professore con un'apertura mentale e una civiltà davvero superiori.

Quando l'ho conosciuto e ho potuto imprimermene dentro la presenza fisica mentre parlava come mentre taceva, mi sono reso conto del perché attorno alla sua arte vi fossero stati fino ad un certo periodo giudizi e pareri anche opposti. Tra chi lo riteneva un grande pittore e chi una specie di mago bravo soltanto perché aveva la mano fatata. E ancora tra chi, avendo studiato a fondo il suo disegno e la sua pittura, voleva includerlo in questa o quella corrente o magari farlo caposcuola di uno o dell'altro gruppo spesso in antitesi tra loro. Forse Cagli ha un volto tanto misterioso che può incoraggiare tutte queste interpretazioni. Conoscendo ormai la sua pittura, essendomi intestardito a capirla, avendo sempre patito delle sorprese e provato gioie limpide quando riuscivo a pervenire alla spiegazione dei motivi delle sue persistenti ricerche, devo pur confessare che soltanto quando ebbi la fortuna di passare ore ed ore nel suo studio discutendo con lui, sono riuscito a trovare la chiave giusta.

Nel viso di Cagli, soprattutto negli occhi, quel tipo di occhi che Éluard definiva «occhi fertili», c'è la chiarezza dei suoi disegni appena segnati sui fogli (mi riferisco per un esempio a «Dedalo e Icaro» del 1930) dove c'è composta malinconia. Mi riferisco a «La malinconia» del 1943 dove intuisco silenzio e speranza, oppure a «Cecilia» del 1941 o a «Il fantino» del 1935 dove è intriso il dolore sopportato con forza virile, lo stesso nei volti dei suoi disegni di guerra, nei quali conta la coscienza che l'uomo può vincere se non si prostra nella solitudine e non si respinge nella desolazione. C'è sempre la speranza anche dove esiste soltanto il buio notturno (il sole e la luna nelle loro luci così lontane, così arcane, così diverse eppure così ugualmente necessarie). Nel volto di Cagli è impressa la geometria dei tagli di certi quadri in cui si ripetono l'invenzione e l'anima. Quando Cagli ti guarda non lascia la presa delle pupille fin quando non ti ha capito e non l'hai capito. La sua tenerezza è profonda proprio perché schiva e distaccata, una tenerezza mai disgiunta da un lucido ragionare che fa anche della fantasia e dei sentimenti altre componenti per essere disponibili a sposarsi con la scienza, persino con il calcolo matematico.

Per intendere l'arte di Cagli bisogna leggere il saggio di Raghianti dove il critico interpreta, corregge e conclude il discorso sull'opera di Cagli per farne testo con argomentazioni e giudizi che toccano l'assoluto. L'occasione della grande mostra antologica di Firenze mi ha spinto a leggere alcune delle pagine di Cagli scrittore e critico. Guttuso me ne aveva sempre parlato. Sono numerosi i pittori che scrivono. Non è scontato che uno, quando sa veramente parlarti con il disegno e il colore, non sappia anche farlo scrivendo con le parole. Ma Cagli è scrittore per vocazione e per intelligenza, non fa distinzione tra pagina scritta e pagina disegnata. Anche quando la sua prosa serve per presentare un pittore non è mai diretta soltanto a chi gli offre l'occasione del discorso.

Cagli parte sempre dal motivo generale della pittura. Le sue pagine s'inquadrano nel lungo racconto della sua vita che passa dal disegno al quadro, allo scritto, alla conferenza.

Il discorso non è mai definitivo e concluso, Cagli aborre la parola fine. È convinto che niente è mai finito ma tutto è da proseguire, da ricominciare.

Cagli, così nel parlare come nel disegnare e nel dipingere parte sempre da lontano, dai primordi e subito avverti che la sua cultura non è d'acquisto o soltanto intuizione. Arte, scienza, filosofia, letteratura, cultura generale e invenzione s'accompagnano e si confondono nel discorso tanto vasto che devi fare ricorso a tutta la concentrazione di cui sei capace per non lasciarti incantare o lasciarti sfuggire la dialettica del suo ragionare.

Quello che subito Cagli ti vuole dimostrare è che aborre il dogma e non lo prende in considerazione neppure per negarlo, così come rifiuta, il gusto dell'irrazionale. Ci si rende conto, mentre il discorso procede, che stare con lui è anche un esercizio politico, per esempio quando insiste nella molteplicità delle logiche e sul modo di proporre e di realizzare il pluralismo come fiducia, tolleranza, rispetto degli uomini. Attraverso Cagli si susseguono modi di linguaggio e di stile, e persino le sue contraddizioni si palesano come continuità così come le poche certezze che parevano soltanto provvisorie perché percorse da dubbi e da nuove ricerche, si rivelano infine come conquiste permanenti nell'arco amplissimo e commisto della scienza e della poesia.

Credo che quando Carlo L. Raghianti nella lucida ed esemplare presentazione nel catalogo della mostra di Firenze definisce Cagli «artista copernicano» abbia veramente capito e fatto capire come scienza, vita e arte trovino in Cagli una sintesi non algebrica e retorica ma interamente umana, tale da caratterizzarlo e distinguerlo da ogni altro artista e pensatore anche da quelli con cui ha avuto parentele intellettuali da Picasso a Klee da Jung a Frazer.

Raghianti prende le mosse da lontano e si avvale della sua conoscenza di storico dell'arte e della sua acutezza di studioso e di scrittore perentorio nei concetti e nella insostituibilità delle parole.

Ragghianti dimostra che Cagli sente il dramma che lacera il mondo nel distacco astronomico tra l'uomo che conquista la luna e quello che non ha ancora il pane sufficiente né ha conquistato la conoscenza dell'alfabeto. Cagli ha esasperato questa lacerazione anno per anno, pensiero dopo pensiero, ricerca dopo ricerca fino a scoprire da solo gli spazi fra terra e luna con la luce della conoscenza ed il calore della poesia. Non è soprattutto questo l'artista copernicano? Ed è questa constatazione e definizione che pare allontanare Cagli dall'umano e quasi incastonarlo in un «brivido cosmico» di «armonia pitagorica». Ecco spiegato il perché delle rughe di Cagli attorno alla bocca piegata e quelle che gli scavano la faccia come solchi. Cagli sa patire il dolore e combattere a viso aperto la violenza sull'uomo. Non solo il Cagli artista, quello di cui Guttuso testimonia che «ha svegliato i morti negli anni dal '32 al '38» e non solo il Cagli che ha condannato non a parole soltanto ma attuando la fuga dal crepuscolare e dall'ermetismo per gridare «un muro ai pittori». E neppure soltanto il Cagli che già in «Piero della Francesca» intuiva l'idea dell'ordinamento del cosmo, ma il Cagli che si oppone da uomo e da guerriero alla violenza della politica fascista come s'era opposto alla retorica della esaltazione. Allora Cagli, colpito dalla furia razzista, la più miserabile e disumana barbarie che porterà ai campi di concentramento e ai forni crematori, scende in campo con la sua furia d'uomo, prende le armi, combatte con l'esercito alleato, dall'America scende in Italia, attraversa l'Europa, giunge alla prova terribile del male, sulla soglia dei campi di sterminio dove sono finiti milioni di suoi fratelli ebrei. Mentre è ancora in divisa militare consegna al tempo e alla storia quei martiri della barbarie hitleriana con i suoi disegni che rimarranno a condanna perenne del metodo assassino e a testimonianza del tempo in cui gli uomini per odio e ferocia si trasformarono in belve.

Cagli è stato anche questo. E perciò la sua arte non può essere catalogata dietro un distintivo e la sua vita inquadrata dietro un vessillo di parte. Il suo partito è quello della speranza e della certezza nella vittoria dell'uomo, la sua ideologia è tracciata dalla energia intrepida della ragione e il suo merito è il contributo quotidiano di preoccupazione e partecipazione alla lotta.

Proprio per queste caratteristiche Cagli non disdegna i momenti di abbandono, di dolcezza e anche di sofferte nostalgie. Se è uomo è uomo fino in fondo, ma la sua «ricerca del tempo perduto» è infitta nella storia che parte dai primordi esistenziali dell'uomo fino a capirne anche gli incantesimi. L'impegno di Cagli è di vincere la barbarie che è dentro ogni uomo attraverso lo sforzo costante di arrivare alla conoscenza.

Su Cagli si sono scritte decine di libri, centinaia di saggi critici in Italia e all'estero. Cagli è artista, architetto, filosofo. È uno scrittore «asseverativo» e provocatorio come lo è nella scultura e nella pittura. È tormentato e tormenta, è logico con una dialettica mai statica. Considera Jung un maestro di filosofia col

quale combaciare ma anche discutere per quella febbre costante del capire e del fare che gli ha instillato l'amico Massimo Bontempelli, un pensatore e creatore sempre all'avanguardia.

Tutti questi libri e saggi su Cagli sono certo un omaggio al suo valore, soprattutto quelli degli addetti ai lavori tra i critici più valenti. Vi sono poi i saggi degli scrittori che hanno colto anche l'altro Cagli, quello della poesia.

Gli scrittori da Bontempelli a Ungaretti, ad Alfonso Gatto e anche gli artisti, da Martini a Sironi, a Carrà, a Guttuso e Raggianti che è l'uno e l'altro, hanno spiegato come Cagli sia arrivato alla espressione artistica con un bagaglio culturale diverso dagli altri. Cagli sente in modo addirittura sacrale «ogni avvento creativo degli uomini».

Cagli è entrato nel campo dell'arte a sedici anni già col piglio del dissacratore. Senza farsi impressionare dallo spazio e dal tempo, dipinge nella palestra Giordani di Roma il suo primo murale con l'intento di ribellarsi al decadentismo, all'intimismo e all'impressionismo così come a certo classicismo del «ritorno all'ordine». Cagli non aveva certo rapporti con Siqueiros, ma intendeva la stessa attrazione espressa in quei «muraless» messicani.

Ricordo che quando ho potuto vedere il grande quadro con la «Battaglia di San Martino e Solferino» non ho tanto ricordato Cagli con le presenze di Piero della Francesca o Paolo Uccello, quanto mi sono sentito emozionato dai ricordi degli anni dell'infanzia sui banchi di scuola quando i due nomi di San Martino e Solferino facevano parte della storia, che non era soltanto retorica patria, ma che resuscitava le pagine risorgimentali di Ippolito Nievo.

La battaglia di San Martino dipinta da Cagli non vive soltanto nel corrusco tra cavalli e soldati, bandiere e uomini confusi in battaglia ma anche nel tenero sciogliersi sullo sfondo giallo-verde d'alberi e di colli confinante in orizzonti che tendono a non estinguersi.

Cagli è il raccontatore della realtà vicina e di quella leggendaria. È l'uomo che opera e dipinge con le stesse motivazioni e decisioni. La sua logicità, la sua dialettica lo difendono dall'infervorarsi ai discorsi degli altri, la sua libertà politica e spirituale dalle strumentalizzazioni politiche.

Quando urtato e in urto col fascismo è costretto ad emigrare a Parigi e poi a New York per poter continuare le due contemporanee battaglie, egli torna in Italia sgombro di odi e di influenze artistiche sia dal picassismo di moda quanto dagli influssi dei grandi francesi che pure cercava di penetrare con la sua mai doma intelligenza.

Ancora il coraggio, la ricerca, il lavorare senza tregua, la sfida. È ancora Cagli a dare a tutti fiducia nel valore della vita e nella fertilità dell'arte quando il gioco dell'incomunicabilità, del confusionismo e poi del consumismo riprendono, come l'ermetismo e il solipsismo di ieri, a svilire cultura e intellettuali, quelli che



Margaret

«FIGURE», CHINA, cm. 33,8×45,5

non credono come il domani possa essere già più vero dell'oggi. Ancora Cagli a produrre, a non condividere la crisi, perciò a non subirla. L'uomo Cagli, al vecchio e al nuovo razzismo, risponde con l'operare per la libertà senza schermi e senza dogmi, senza contrapposizioni. Quando si immerge nella «Notte dei Cristalli» e va a Gottinga a studiare, inventare, costruire la «Stella di Davide», il famoso monumento dal tema geometrico eretto su triangolo equilatero, non crea solo la segnalazione di una delle possibili costellazioni per fare luce sul mondo dell'uomo, ma fa una dichiarazione di fiducia nella vita al di sopra della disperazione e del martirio dei campi di sterminio. Esprime la «nuova nascita» dell'umanità finalmente libera e solidale.

GLI INFATICABILI

LA PRIMAVERA ormai è calda. Sul rapido da Roma a Milano i finestrini sono inondati di luce solare e il verde delle foglie e dei fiori disperde anche la visione della città. Le case sparse sui pendii tornano ad essere capanne circondate da piante come le abitazioni degli uomini primitivi. La velocità stempra spazi e distanze, come se gli anni ti rullassero in testa e rivedessi passato e futuro in una metafisica rincorsa lungo i sentieri della terra e gli sprazzi del cielo.

Avevo tra le mani un libro con le poesie di Montale che volevo rileggere per l'ennesima volta. Inserivo i versi nel paesaggio e nella magia del rapido correre del treno. Lo splendore del sole invece di distrarre dava alle parole il significato più puro. «Dirò», dicevo tra me, «a Montale, incontrandolo, che le sue essenzialità liriche bisogna leggerle con il commento silenzioso della natura che svola attorno mentre il treno divora le distanze e si ha la sensazione che la velocità è il futuro che non ti fa dimenticare l'antico».

Sono nato in un paese dove la ferrovia non è arrivata e non arriverà mai. Ogni volta che salgo su un treno mi sembra una conquista. Lo godo come nei desideri fatiscenti dell'infanzia, quando, in frotte, a rompicollo ci precipitavamo nelle discese polverose delle strade facendo con le labbra i rumori del treno sul

quale eravamo saliti con l'immaginazione per andare da Montegrosso ad Asti per vedere una sola volta i fuochi d'artificio di San Secondo.

Gli altri viaggiatori sul treno per Roma parlavano tra loro. Qualcuno dormiva con la testa reclinata sul petto e dava l'impressione di essere morto, mentre fuori era troppo trepida la vita. Non mi distraevano le voci: soltanto quando chiusi il libro m'accorsi che sul sedile di fronte stava seduto Carlo Carrà.

Il viaggio si animò nella discussione. Passavamo da Montale alla sua pittura. Carrà era in vena. Ripercorreva tutta la sua vita. Gli inizi battaglieri, poi i primi successi, uno ad uno i dipinti che gli avevano dato prestigio. Carrà parlava con la voce roca. Giustamente si considerava insieme a Montale una specie di istituzione a Milano: «Ormai abbiamo fatto il nostro tempo. Ci sono schiere di giovani che vogliono sostituirci». Poi gli occhi si illuminavano quando ricordava il suo sodalizio in gioventù con Casorati e Morando. Si incontravano a Torino. Erano i tempi in cui discutevano con Gobetti e con Gramsci. Gobetti scriveva anche presentazioni per i pittori. Morando era suo compaesano. Era nato ad Alessandria e Carrà a Quargnento, a pochi chilometri. Aveva un ricordo lucido del paese, come sempre accade. Più uno va avanti negli anni più gli ritornano le immagini e i luoghi dell'infanzia.

Diceva Carrà: «In fondo i riflessi del sole, le ombre delle piante, certi colori, i verdi, i gialli, mi sono rimasti dentro da quando li vedevo con gli occhi innocenti, quando nulla era inquinato, nè la gente nè la natura. Vi sono sentimenti dell'infanzia che ti rimangono dentro anche se li tradisci con il tuo vagabondare altrove».

Assieme guardavamo dal finestrino il rapido apparire e sparire degli orizzonti e delle case finché ci sorprese il buio vivo soltanto nelle luci disperse dei paesi e delle stazioni che attraversavamo senza fermarci.

Carrà rappresentava un po' di storia della pittura italiana. Aveva partecipato a molte ricerche, fatte tante esperienze. Aveva anche difeso con gli scritti le sue idee ed il suo modo d'interpretare l'arte. Partecipando ai sodalizi artistici e letterari con amici delle riviste culturali più impegnate era stato al centro di dibattiti. Soprattutto aveva lavorato tanto: «Non potrei dirti quante tele ho dipinto ma posso giurare che ricordo motivi e momenti in cui le ho pensate ed eseguite. I quadri sono come figli. Forse dai loro di più perché conservino quanto hai saputo infondere dentro. Non mutano, non rispondono. Portano sempre integra la tua personalità».

Carrà parlava a scatti, come obbedisse a sobbalzi che lo riscuotevano all'improvviso, con frequenti rauchi colpi di tosse. Enumeravamo insieme gli incontri, soprattutto in Via Manzoni, le chiacchierate sul marciapiede e quando saliva da me nella redazione di Piazza Cavour, o quando mi invitava nel suo studio per chiedermi cosa mi dicevano i suoi disegni, certi dipinti rimasti a metà. E ancora, gli incontri con il banchiere Mattioli.

Mattioli gli ispirava un rispetto particolare. Quando se ne andava Carrà mi diceva: «Per me è sempre un fenomeno. Come fa ad amministrare così bene la Banca Commerciale, a capire di economia e politica e ad avere tanto amore per i libri e la pittura.

Quando acquista qualcosa da me non sbaglia mai scelta. Sia una tela o un disegno, ne intende la qualità prima di me che pure l'ho creata. Un grande uomo, un uomo completo».

Passarono le sei ore di ritorno da Roma a Milano in un baleno. Non capivava troppo spesso di parlare sei ore filate con Carrà senza altre distrazioni. Quando sono arrivato a casa la notte, ricordo di aver annotato per filo e per segno sul mio diario tutto quanto avevo imparato.



Proprio il giorno dopo il viaggio con Carrà mi è capitato, nel pomeriggio, di andare nello studio di un altro vecchio amico: Achille Funi.

Aveva voluto l'accompagnassi prima a Brera. Provava nostalgia di ritrovare ex-allievi, amici e giovani che lo tempestarono di domande.

Lo studio di Funi era un gran camerone alto di volta e contro i muri erano appoggiate, un po' alla rinfusa, disegni. Tutta la stanza era ingombra di tele bianche, recipienti con colori e gli attrezzi del mestiere che non aveva abbandonato anche quando aveva lasciato l'insegnamento. All'opposto di Carrà aveva un fisico agile, un volto fresco, sorridente. Gli occhi accesi come i ragazzi. Timido, di rare parole. Ascoltava molto. Appena entrati mi aprì una gran cartella dove c'erano i disegni e le fotografie dell'affresco «San Giorgio» che era andato ad eseguire per il Palazzo Comunale di Ferrara. Faceva passare un foglio dopo l'altro senza un commento. Si fermava quando io gli chiedevo chiarimenti, rispondeva a monosillabi, con un filo di voce, quasi a farmi intendere che le parole non servono ad illustrare segni e colori.

Soltanto dopo avermi mostrato altre prove di affreschi, una decina su cartoni che aveva finito da poco, si sedette su uno sgabello e cominciò: «Ti ho voluto far vedere il "San Giorgio" perché l'invito del Comune di Ferrara mi ha commosso. Io sono nato là e tu sai che non sempre la gente tra cui sei nato e che hai lasciato per necessità, si ricorda di te. Il fatto che mi abbiano chiamato perché facessi il mio affresco al Palazzo Comunale mi ha caricato di voglia, di energia, di entusiasmo. Son passati tanti giorni da allora. Eppure ricordo ancora quel lavorare di lena senza stanchezza. Mi venivano idee, segni, colori, come arrivano i fulmini d'estate quando neppure aspettano che le nubi coprano completamente il sole. Sono stati giorni di festa. Festa dentro di me, capisci? Non so e non mi chiedo se quel mio affresco merita l'attenzione dei critici; ho lavorato

molto, insegnato anni ed anni senza mai illudermi di essere pittore da capolavori. Ho sempre riconosciuto la mia dimensione, i miei limiti. Quando uno come me ha vissuto accanto a Boccioni e inteso cosa lui riusciva a dare attraverso il suo dinamismo plastico, non può non rendersi conto che c'è chi è dotato in modo superiore e chi deve tenere un altro passo».

«Eppure tu sei stato tra i fondatori di "Novecento" e hai dato l'anima perché il movimento si sviluppasse rigoglioso».

«Te l'ho detto. Ho fatto le mie battaglie sempre preso dall'amore per l'arte senza capire molto delle camarille che crescevano attorno. Non mi sono mai piaciute le consorzierie, i giochi, e le tresche di gruppo. Mi hanno sempre definito ingenuo. Per molti significava allocco. Soprattutto perché mi sono intestardito nello studio del classico. L'ho fatto perché capivo che non si è mai finito di imparare. Da quando ho preso questa strada, anche se mi sono sentito presto isolato e, davanti ai miei lavori molti scrollavano il capo, non ho mai cambiato idea. Neppure oggi. Vuol dire che questa è la mia misura: accontentarmi di fare da eco. Per me anche l'eco ha una sua magia».

Ravvoltolato per terra, coperto di leggero pietrisco, strappato ai lati, stava un grosso cartone.

Lo alzai, lo stesi sul gran tavolo a lato dello studio.

«Mi piace», gli dissi, «Non è Maria Maddalena?»

«Sì, sì, ma non l'ho finito, non mi diceva più niente».

«Allora te lo posso rubare!»

«Ma scherzi? A te voglio dare una tela. Scegli tra quelle che ti ho fatto vedere».

«Sei troppo generoso, ma se non ti offendi io mi porto via la tua Maria Maddalena. La farò mettere in sesto, ripulire, incorniciare. Sarà un ricordo di questo nostro incontro. Un ricordo del tuo affresco del "San Giorgio" di Ferrara».

Funi mi guardava con riconoscenza. Mi metteva in imbarazzo. Ero io che gli dovevo riconoscenza per la sua amicizia, per le lezioni che mi dava ogni volta con la consueta modestia.

Quando Funi se ne andò per la strada che non ha ritorno, guardando alla parete di casa la sua «Maria Maddalena» rivedevo il suo autore. Ma soprattutto in casa dell'amico professore Rodolfo Margaria, in quel gran quadro dove Funi aveva dipinto la testa di un cavallo isolata sullo sfondo del mare, glauchi gli occhi straniti su quello sfondo impalpabile, mi pareva di rivedere i suoi occhi chiari.

Nella mia fantasia quello diventava il suo più inquietante autoritratto.

I MAESTRI DELLA «SCUOLA ROMANA»

NELLE sere romane, che si limitavano al martedì, mercoledì e giovedì, (combaciavano cioè con i giorni di lavoro più intenso in Parlamento), cercavo di cambiare completamente compagnia. Dai politici passavo agli artisti e ai letterati. A Roma, diversamente da Milano dove gli incontri devono essere programmati e preparati, vi sono trattorie e caffè dove sei sicuro di trovare gli stessi amici quasi quotidianamente. Per esempio la sera, alla trattoria del Moro in Via delle Bollette a due passi da Montecitorio, incontravo ogni volta che lo desideravo Pasolini, Fellini, Visconti, Zavattini, Sandro Penna, Marino Mazzacurati, Antonioni, Zeffirelli, Calabria, Guccione, Vigorelli, Carlo Bo, Leone Piccioni, Ungaretti, Guttuso, Marino Marini e, d'estate, per molte sere, Sartre con l'inseparabile Simone de Beauvoir.

Riuscivo spesso a cenare con Sciascia e Vittorini assieme, con Bompiani, con Elsa Morante, Moravia, con Gillo Pontecorvo e Francesco Rosi.

Erano quasi ogni sera incontri in cui s'infervoravano discussioni talvolta spinte alle polemiche aspre. Al mio tavolo non mancavano quasi mai Raffaellino De Grada, Adriano Seroni, Fausto Liberatore, come me deputati e, nel tavolo accanto, ormai abbonati alla trattoria e al Moro, Guido Sacerdote, la Vo-

longhi, la Girardot, Salvatori e spesso De Sica in un suo tavolo con la moglie.

Le discussioni si prolungavano fino alle ore piccole al caffè Giolitti o a quelli più famosi ma fin troppo assiepati di Piazza del Popolo.

Marino Mazzacurati voleva essere lui ad invitare, e allora preferiva portarmi al ristorante Bolognese. Gli chiedevo: «Perché a Piazza del Popolo?». «Perché è piena di miei ricordi, perché si può mangiare all'aperto».

Mazzacurati era sempre spiritoso, pieno di brio. Ogni volta sciorinava quei suoi sfottò pungenti ma sempre affettuosi che non avevano nulla da invidiare alle trovate di Ennio Flaiano. «Mazza» aveva un fisico d'atleta, ma un bel viso fiero come quelli che si vedono ritratti nei suoi monumenti importanti, un volto più greco che romano. I suoi occhi erano un nido d'amicizia con i riflessi del cielo quando è completamente azzurro. I denti splendevano bianchissimi e la testa di capelli pareva incoronarlo.

«Uno scultore deve essere forte anche fisicamente», ripeteva spesso, e mi mostrava i suoi muscoli da lottatore. Tra noi si creò tale amicizia che nonostante l'usura della parola era fraterna. Mazzacurati aveva cominciato a mostrarmi i suoi lavori, anche le tele dipinte ai tempi in cui compilava quasi interamente la rivista «Fronte», espressione della scuola romana di cui era gran parte assieme a Scipione, Mafai e la moglie Antonietta Raphael.

«Mazza» veniva da Galliera e il ristorante bolognese gli permetteva di ripassare a Roma il suo dialetto con i proprietari che venivano da Bologna.

Dell'emiliano gli era rimasta intatta la cordialità, lo spirito allegro, il gusto di vivere. Le sue tele degli anni '30 le ricordo ancora ad una ad una. Il miglior giudizio l'aveva scritto Scipione e «Mazza» lo mostrava assieme ai numeri che aveva conservato di «Fronte» senza l'enfasi dell'orgoglio, ma come un parere a cui teneva perché era di un artista che s'alzava di tanto su altri e soprattutto come pegno di amicizia. Scipione gli scriveva: «Le tue tele sono più vive delle mie. Soprattutto senza di te non vi sarebbe stato l'entusiasmo per inventare la "scuola romana" e la rivista "Fronte"».

In effetti non c'era paragone tra le tele dipinte al tempo di Scipione e quelle che ogni tanto riusciva a fare dopo. Mazzacurati si era dato quasi totalmente alla scultura. Questa era la passione dominante, quella dello scultore che ama lavorare duro per grandi monumenti. «Vedi», diceva, «voglio che la gente partecipi come me a godere l'arte e a ricordare la storia che è stata fatta dal nostro popolo nei paesi e nelle città. Quando vedo una piazza vuota, io mentalmente costruisco quello che mi pare darebbe una fisionomia più precisa alla piazza».

Così aveva fatto illustrando la Resistenza nei suoi episodi più drammatici. Ogni paese, ogni città, poteva così non dimenticare la sua storia di sangue e di libertà.

A Parma, secondo me sorge il suo capolavoro: quel partigiano morto, ste-

so a terra nel suo silenzio eterno. Poi i monumenti di Mantova e di tanti centri emiliani. A Napoli, l'opera più ardita: le giornate della riscossa popolare, il monumento dello scugnizzo.

Ero stato con lui in anni lontani a trovare Ligabue a Gualtieri. Il grande naïf aveva per Mazzacurati il rispetto che si ha per i pochi che ti hanno fatto compagnia da uomini. Era stato Mazzacurati a portargli i colori e ad insegnargli ad usarli, fino a completare certe tele che Ligabue lasciava a metà.

«Mazza» era stato a Parigi per imparare tante cose, ma soprattutto per studiare da vicino le opere di Rodin. Nella cattedra che tenne per anni all'Accademia di Roma non lo dimenticò mai. Rodin lascia tracce significative nelle opere di Mazzacurati soprattutto nelle piccole statue. Mazzacurati si servì infatti della plastica neocubista con piani che si intersecavano, si tagliavano e presentavano con piglio ironico imperatori e imperatrici. Come Tono Zancanaro, con la famosa serie dei «Gibbo», Mazzacurati libertario e antifascista, sfotteva Mussolini e quegli artisti che lo volevano immortalare, mettendoli in caricatura attraverso imperatori romani per evitare la censura e le relative persecuzioni.

Gli incontri quasi settimanali con Guttuso erano vicendevoli attestazioni di affetto e di stima.

Tutte e due amavano la buona tavola e il buon vino e le discussioni si accendevano a voce alta. Da veri amici non si lesinavano le critiche l'uno con l'altro. Mazzacurati accettava il neorealismo ma discutendolo e discriminandolo da ogni propaganda: «I politici sbagliano quando invece di capire vogliono proporre all'artista quanto dovrebbe fare», ripeteva spesso. Le dispute finivano tutte in brindisi e canti. Mazzacurati tenore, Guttuso ed io baritoni. Spesso erano Alicata e Trombadori ad accompagnarci fuori locanda quando ci attardavamo oltre l'orario di chiusura del locale. Sere straordinarie. Invece l'ultimo ricordo che ho di «Mazza» è amarissimo. Lo rivedo in letto d'ospedale. Gli occhi senza più quel brillio giovane, il viso infossato d'ombre, le mani scarnie. Da mesi passava da un medico all'altro, da una clinica all'altra, dall'Italia alla Svizzera. Nessuno aveva saputo dargli una diagnosi precisa. Mentre stavo in piedi davanti al suo letto bianco, Mazzacurati si sforzava di non cedere alle emozioni. «Guarda», mi diceva dominandosi, «le mie braccia, i miei muscoli se ne sono andati. In Svizzera hanno provato a togliermi anche i denti pensando che il mio male misterioso venisse da lì». Il tono era amaro, gli occhi socchiusi per trattenere le lagrime.

Si spense ancora giovane. Aveva chiesto di essere portato in un ospedale di Parma quando aveva capito che poteva contare sulle dita di una mano le albe che gli restavano prima di precipitare nel buio eterno. Voleva morire nella sua terra emiliana, nella stessa città dove stava il suo partigiano caduto sul monumento alla Resistenza. Infatti, per arcano richiamo, sul volto del combattente ucciso, aveva scolpito il suo autoritratto.

Mario Mafai, grande amico di «Mazza» dal tempo della scuola romana, non frequentava le trattorie che erano diventate di moda. Preferiva continuare la sua vita solitaria da bohémien, frequentare soprattutto i giovani nelle locande popolari forse anche perché non voleva contarsi gli anni né vedersi riflesso nei coetanei. Veniva sovente ad aspettarmi in Piazza Montecitorio.

Quando mi vedeva spuntare sul grande portone alzava la testa e mi veniva incontro lentamente. Diceva poche parole di convenienza finché, dopo una lunga camminata a piedi, non si arrivava nella latteria dove si prendeva posto ad un tavolo comune a ferro di cavallo che girava tutt'attorno allo stanzone. Molti ragazzotti lo salutavano come uno di loro. Mafai mi guardava per capire le mie reazioni. Diceva sorridendo: «Mangiamo la trippa con cipolle oppure il caffelatte?». Rideva. Sapeva ormai che io avrei scelto il caffelatte e lui la trippa con le cipolle. Ogni tanto mi guardava mentre mettevo il pane nella scodella e sorridendo con quei suoi occhi penetranti mi diceva: «Sopporti il latte perché non bevi vino. Per me sarebbe tossico. Invece le cipolle mi invitano a bere. Mi dispiace, quando vieni con me sei costretto a fare penitenza. Ma è giusto. Voi politici dovrete fare penitenza sempre. Non stare sempre chiusi in quella specie di collegio ad aggirarvi negli androni del Palazzo del potere. Chissà che frequentando di più la gente non legiferiate meglio».

Tutti i ragazzi attorno stavano a sentirlo e gli davano ragione. Poi si animava la discussione. Mafai la faceva da maestro. Tutti lo interrogavano e l'ascoltavano attenti. Non gli piaceva essere chiamato maestro dai giovani ma potergli insegnare quello che lui aveva imparato nel corso di tutta una vita di lavoro, sempre povero anche se il successo era ormai pieno.

Nel suo studio s'avvicendavano sulle tele dipinte fino allo spasimo, colori su colori espressi con una straordinaria tenerezza di toni. I suoi nudi di donna erano da accarezzare. E quei dipinti con tutti quei tetti di Roma e «Ponte Garibaldi» datati negli anni trenta portavano dentro il soffio innovatore che spezzava il cerchio del classico novecentesco e rompeva con le arcadie provinciali. Era certo valsa su di lui anche l'influenza della Raphael.

Le sue «Demolizioni» più le osservavi più perdevano la primitiva malinconia per portare luci di speranza in senso tutto umano. Anche gli oggetti prendevano anima. Mafai, come diceva Mazzacurati, rabbiosamente e silenziosamente masticava sempre poesia. Il suo odio alla retorica gli aveva subito reso invisibile il fascismo. Un autentico poeta non può sottostare a limitazioni di libertà, soprattutto com'era il caso di Mafai che non solo afferrava gli accordi tonali, ma aveva il coraggio della ribellione e il gusto della lotta clandestina. Poi l'occupazione nazista di Roma impegna Mario Mafai alla resistenza aperta. Allora il disegno, il colore diventano nel suo cervello e nelle sue mani un'arma che deve dire tutto lo strazio e la quotidiana epopea di anteroi ignoti che rischiano tutto per parte-

capire in qualche modo alla difesa della libertà e dell'uomo braccato. I tedeschi usano abitualmente la tortura. Da Regina Coeli e da tutti i loro comandi le urla dei torturati pesavano come piombo sulla città. Mafai, che non capiva il perché e non accettava la retorica dell'esaltazione della lotta liberatrice, disegnava l'uomo, la donna sotto le torture, lo strazio dei corpi e dell'anima nell'ossessione del dramma che lo sconvolgeva come uomo e come artista. Quello rimane come il periodo goyesco di Mafai: la difesa dell'uomo, della sua dignità. Dopo aver dipinto le demolizioni, i tetti rossi della sua Roma, i suoi silenzi nella luce obliqua della sera, ecco la gente, ecco il cuore dell'uomo, le sue grida fino a ferire il cielo.

Mafai e Mazzacurati s'incontrano, complottano e danno mano alla Resistenza con la loro arte oltre a pagare come uomini decisamente antifascisti.

Quando nello studio di Mafai ripassammo insieme a Mazzacurati alcuni di quei disegni, chiesi al pittore: «Come mai a questa serie di disegni hai voluto dare un titolo come "Le fantasie" mentre esprimono la realtà più crudele dei nostri anni?»

Mafai rimase in silenzio come non volesse rispondere. Continuava a fissare la figura di un ragazzo col viso deturpato, poi si voltò d'improvviso:

«Perché vorrei che chi osserverà questi disegni non riesca a credere che vi sono stati uomini-belva capaci di queste infamie». E Mazzacurati pronto: «Sbagli Mario, la forza di questa tua fantasia come dei miei partigiani scolpiti nell'atto di morire deve valere per far ricordare le atrocità. L'uomo ha bisogno di continui ammonimenti per non dimenticare e imparare a governarsi con la ragione perché il mondo non torni mai più ad essere governato dall'odio e dalla vendetta di Caino».

Quella sera rimanemmo assieme fino all'alba consumando sigari e sigarette. Lo studio di Mafai si trasformò in una stanza affumicata come vi fosse un camino acceso con legna verde. Nel salutarli invitai entrambi a venire a Milano proprio perché tutti e due non amavano la metropoli lombarda.

Mafai era romano non solo per esservi nato ma fin dentro le midolla. Tutta la città era la sua casa, soprattutto le strade, quelle del centro e quelle della periferia. Mazzacurati non aveva dimenticato l'Emilia ma ormai s'era romanizzato, anche nell'accento. Ripeteva sovente: «Roma ti incatena, Roma è come una donna, ti fa dimenticare le tue radici e anche quando sa di tradimento tanto la ami che finisci di affezionarti ancora di più».

Si decisero di venire a Milano perché l'amico gallerista Cardazzo di Via Manzoni gran ricercatore ed innamorato dell'arte astratta aveva preparato una mostra con le migliori opere di Klee e di Vasilij Kandinsky.

Mafai e Mazzacurati erano entrambi in polemica con l'arte astratta sia pure con motivazioni diverse. Per «Mazza» era tradire la pittura; Mafai più incerto, dinanzi alle opere astratte rimaneva pensieroso, voleva soprattutto capire. Non a

caso negli ultimi anni di vita tentò l'astratto come fosse il modo più giusto per esprimere quello che definiva «l'ineluttabile decadenza delle umane cose».

Fu per primo Mafai ad accettare l'invito a passare qualche giorno a Milano anche se temeva che la città lo soffocasse sotto la sua nebbia e l'impregnasse per sempre della sua umidità. Mi aveva detto: «Milano è città dove comanda il denaro. Io non ne ho mai avuto e non voglio averne. Che c'è d'altro a Milano? Il ricordo delle cannonate sparate sulla gente da Bava Beccaris, oppure ricordare che proprio da lì Mussolini ha cominciato a urlare per scendere poi a Roma e sputtarla».

«A Milano bisogna starci un po' per annusare l'aria e la gente» ribattevo «poi la città comincia a parlare con il suo "bausciare" ostinatamente ottimista. La gente che va e che viene in fretta ha sempre uno scopo, trova in se stessa fiducia come chi non vuol perdere neppure un attimo di tempo per vivere minuto per minuto la sua esistenza. A Milano non ci sono soltanto i "dané" e i capitalisti, ma anche come centro culturale vuole essere un polmone d'Europa. Boccioni, Sironi, Carrà per stare solo all'oggi e tanti altri artisti non è da Milano che hanno dato esempio di riscossa? Nel dopoguerra è stato tutto un insorgere di iniziative culturali. A Milano sono venuti artisti da ogni parte. Brera è diventata un cantiere oltre che una scuola decisa a rompere gli schemi di una didattica fredda e morta».

«Questo sì, questo sì», interveniva Mazzacurati, «io sono salito più volte da Roma con Guttuso e Alberto Mondadori ed ho sempre trovato amici intenti a ricerche nuove. Non solo Manzù che abbiamo poi convinto a farsi romano, ma a Milano ho incontrato Marino Marini e sono stato più volte nello studio di Messina. Soprattutto osservando la statua del Beccaria, il Paggio di Lara e il gran monumento in Piazza Cinque Giornate ho scoperto Giuseppe Grandi, uno scultore vero che conoscevo soltanto da un accenno che avevo letto in una nota su Medardo Rosso in cui si diceva che sia Medardo, sia Bistolfi, sia Martini dovevano qualcosa a Grandi».

Milano, in quei giorni, era proprio avvolta nella nebbia di primo inverno. Non era delle più nere ma quando andai alla stazione con Cardazzo ad aspettare Mafai e Mazzacurati, questi gridò subito da lontano: «Che luce alta. Poi questa stazione! Ha l'allegria del funereo». Mafai taceva arrotolato fin sotto gli occhi con una sciarpa gialla come lo zafferano.

Nella galleria di via Manzoni c'era tepore, poi ci rintanammo nel ristorante Bagutta.

«Che ne dici?» fu la domanda che rivolsi a Mafai dopo che aveva osservato lentamente e scrupolosamente le opere di Klee e Kandinsky.

«Non è affatto facile dare giudizi davanti a dipinti come questi. Per me, che ho altri moduli ed altra visione delle cose, è ancora più complicato. Bisogna

trovare la chiave per penetrare tra quei segni e i riflessi di quei colori. Non sono un critico d'arte. Mi pare di poter dire come artista che Klee aveva ragione ad esaltarsi nel suo diario dove ha scritto: "il colore ed io siamo una cosa sola".

È questa la prima cosa che avverto e direi che mi conquista. Questo colore che pare spremuto dalla sua fantasia e dal suo sentimento. C'è un'altra particolarità, almeno io la sento: nonostante la ricerca spaziale, quasi algebrica e matematica della sua scala cromatica, Klee non allenta l'impatto con la comunicatività lirica che resta inconfondibile nei suoi dipinti. Kandinsky invece mi pare dipinga sempre di testa. Voglio dire: come quei tenori che cantano di testa».

«Capisco cosa vuoi dire» aggiungeva Mazzacurati «in Kandinsky si sente il calcolo teorico, non soltanto l'astrattismo dell'interpretazione delle cose ma anche il distacco dalla natura. Anch'io ho la stessa impressione».

Cardazzo difendeva i due pittori a spada tratta, deciso e calmo con argomentazioni che esprimevano la sua cultura e la stima per Klee e Kandinsky che era orgoglioso di presentare a Milano.

Quante cose Mafai volle vedere a Milano in quei tre o quattro giorni e quanti artisti abbiamo incontrato. Partì per Venezia sempre con «Mazza» con tutt'altra opinione sulla città: «Sopra i "danè" sta l'arte, avevi ragione. Ci tornerò, ci sono troppe cose che voglio conoscere meglio, troppa gente da cui imparare. È proprio vero: Milano non è soltanto un cantiere industriale; forse ha più gente con la testa nei colori di Roma. In via Brera mi piazzerei volentieri con quei ragazzi d'ogni nazionalità e so che ci starei come un pesce nell'acqua».

Partirono per Venezia. Persino la plumbea stazione non offrì più a «Mazza» il gusto dello sfottò.

SCULTORI IN LOMBARDIA

PROPRIO a Milano e non a caso ci fu il boom dei pittori non solo lo scoppio di quello economico. Naturalmente poi seguì la carestia. I boom non durano mai a lungo soprattutto quando a generarli sono situazioni e occasioni particolari e fittizie non governate da una seria programmazione con lo sguardo al futuro. Solo allora il progresso non è soltanto di pochi ma diventa sociale e investe la collettività. Così è per l'arte, vale la qualità che sa durare e la ricerca instancabile.

Le attività culturali che una città come Milano generava nonostante tutto dal suo ventre gonfio di cose e curiosità, spingeva anche industriali che si erano costruiti una certa fortuna economica a diventare mecenati o quanto meno ad interessarsi di pittori e scultori per dare lustro alle loro case, e ai loro giardini. Soprattutto quelli che avevano costruito ville cercando il verde nella campagna attorno, in Brianza o sui luoghi fuori dell'agglomerato cittadino.

Uno di questi amici di artisti e perciò convinto mecenate, l'ho conosciuto casualmente in un ristorante. Era uno di quegli industriali che era partito da operaio con una volontà di ferro a nutrirgli l'intelligenza: Walter Fontana.

Costruiva bulloni. Una grossa fabbrica oltre Monza e altre fuori della Brianza.

Aveva acquistato una solida posizione partendo a vent'anni come caldaiaio nella piccola officina paterna. Poi volontario nell'«Armir» per andare a rischiare la vita sul Don, l'odissea di una guerra vissuta nella tragedia della sconfitta e della ritirata, il ritorno fortunato a casa.

Fu appunto dopo quegli anni di privazioni e sofferenze che gli venne l'idea, prima apparsa a tutti peregrina, di costruire serrature e bulloni. Di lì a diventare industriale, sempre in accordo col fratello, Loris, il passo non è stato facile nè breve, ma la volontà, la voglia di fare, l'intelligenza di creare, la testardaggine di resistere agli urti della sorte, hanno portato i Fontana ad essere tra i costruttori di bulloni più importanti d'Europa con aperte le vie dell'esportazione in tutto il mondo.

Con il lavoro senza soste, notte e giorno, l'agilità mentale, la capacità finanziaria e commerciale hanno parallelamente camminato, per i due fratelli Fontana, l'informazione culturale, il gusto della lettura, la curiosità e l'interesse a conoscere la gente che operava con la poesia.

Ed ecco, Walter Fontana legarsi agli artisti, finanziare più di una iniziativa, adornarsi la casa di disegni e quadri di pittori moderni, offrire lo spazio del suo giardino alle sculture più qualificate. Era attratto soprattutto dalla loro frequentazione, dal respirare con loro aria diversa tra una corsa e l'altra per affari in America o in Giappone, in Francia o in Germania, in Belgio o in Olanda. Anche questi coinvolgimenti tra industria e arte è un altro volto di questa Milano che sempre meraviglia.

Come la casa di Walter Fontana molte altre si sono arricchite delle sculture di Medardo Rosso, di Manzù, di Martini, di Messina, di Cascella, di Broggin, di Minguzzi, di Consagra, di Bodini, di Vangi. E nei saloni e nei corridoi si possono vedere dipinti di De Pisis, Casorati, De Chirico, Guttuso, Tozzi, Morlotti, Ajmone, Cassinari, Chighine, Birolli, Carrà, Rossi, Fanesi, Cazzaniga, Dova e su tutti Modigliani e Picasso. Fontana ama ormai queste cose d'arte come i suoi bulloni, sa apprezzare il lavoro come l'arte.

Di lì, dalla sua casa in Brianza una sera è venuta l'occasione di andare a visitare la fondazione-museo di uno dei maestri che hanno insegnato più anni a Brera: quella di Messina, che a casa di Walter Fontana era rappresentato da una di quelle statue in cera tra il verde e il grigio come amava modellare Medardo Rosso.

Messina è uno dei tanti siculi saliti al nord come Vittorini e Quasimodo ed entrati dentro la vita di Milano anima e corpo. Milano ha il cuore grande e una ospitalità così convinta da saper amalgamare tutti gli italiani, disperdendo ogni ombra di razzismo e campanilismo anche perché, come poche altre città italiane, sa dare a tutti la sua patina laboriosa che rompe col provincialismo ed apre la mente all'Europa.



«I NUOVI CESARI», CHINA, cm. 22×31,9

Messina vuol dire via Brera, via Montenapoleone, via Manzoni, Piazza della Scala. Messina a Milano è un maestro di casa. Infatti ha voluto collocare le sue statue come museo d'arte nella chiesa sconsacrata di San Vito al centro della città, deciso a vivere con loro e a continuare il dialogo con i milanesi.

I primi incontri con Messina avvennero nel suo grande studio a Brera. La sua affabilità sorridente, sempre aperta, attenta, da artista che non dimentica che la ragione deve sapere dominare i sentimenti, riusciva con semplicità a farti entrare nei recessi delle sue opere. Pareva che non volesse spiegarti nulla di quei pugilatori a muscoli scoperti, di quelle ballerine dal passo aereo, delle dame opulente e delle figure acerbe e provocanti delle fanciulle tenere come giunchi.

Continuando a creare allontanava il peso degli anni stando sempre più eretto con la persona e con le pupille sempre più lucenti. Parlava del suo apprendistato simile a quello di un operaio nella bottega di un marmista di Genova.

«Solo dopo avere imparato bene il mestiere» ripeteva spesso «e ricercando criticamente se esiste in te stesso un alito di poesia puoi cominciare a camminare nel mondo con le tue gambe. Sono andato a studiare le opere di molti maestri in tutti i musei d'Europa quando già mi ero provato a fare e qualche critico aveva scritto che possedevo certe qualità. Solo così si comincia con la necessaria modestia e pazienza ad imparare davvero per imparare sempre».

Poi un giorno Messina mi portò quasi per mano nelle sale della sua fondazione. «Devo darti un ricordo» mi disse «Ho letto quel racconto sul padre nel tuo "Come e perché" e mi è venuto da modellare la testa di tuo padre contadino. L'ho ricostruito attraverso la tua descrizione e mi pare abbia i segni della fatica e dell'amore». Messina mi commosse. «Però, dato che tu non usi il linguaggio specializzato dei critici vorrei leggere di tuo qualcosa che riguardi il mio lavoro».

Dopo qualche tempo, in occasione di una sua mostra antologica in Svizzera, mantenni la parola: «Francesco Messina ha portato a Lugano nella galleria civica di Villa Malpensata una documentazione d'arte e di vita, le sue impennate di scultore, la sua ansia antica e nuova di dare fiato al marmo, al bronzo, alla cera, alla terracotta. Ogni volta che ho incontrato Messina, sia quando insegnava il mestiere agli innumerevoli allievi che si sono susseguiti all'accademia di Brera, sia dopo, accompagnando il suo passo lento nelle strade di Milano, mi ha sempre colpito quel suo volto mansueto, il suo sorriso che resisteva alle accuse, alle critiche aspre, così come reagiva alle esaltazioni.

Nel volto, è vero, campeggiavano come campeggiano oggi i suoi occhi attenti, furbi, sempre vivi e giovani, che dicono la sua bravura d'uomo che sa combinare e scombinare i giochi, difendere un ruolo e un prestigio a qualunque costo teso sempre ad adeguarsi al mestiere di vivere. Nella sua lunga, tormentata carriera ha attraversato i tempi dei saluti fascisti e della retorica, le insidie e le

tentazioni, lo starnazzare dei corvi e gli inchini ai potenti. Ma l'occhio vigile è stato sempre ben fisso all'unico obiettivo: valere all'arte.

Troppi hanno il gusto di voltarsi a guardare alle spalle di chi è vissuto in tempi difficili senza guardare alle proprie, troppi giovani giudicano drasticamente senza volersi rendere conto come ognuno abbia un particolare comportamento. Certo, l'uomo e l'artista sono un impatto indissolubile e Messina ha camminato con passo attento perché smarrimenti, errori, cadute non fossero mai tanto drammatiche da impedirgli lo slancio per la liberazione e la resurrezione. Il ragazzo partito per fame dalla Sicilia, costretto a sostare a Genova per non poter raggiungere da emigrante l'America con la sua famiglia, ha saputo conquistare il diritto a percorrere una strada che l'ha portato lontano. Non conta questo nella vita di un uomo e di un artista? Non lascia tracce profonde di lotta, di riconoscenza, di bontà, in una parola scontata, di umanità, giorno dopo giorno? Chi percorre tutte le stazioni dell'umana "via crucis" come le ha percorse Messina, dalla bottega artigiana alle ventiquattro sale della mostra di Lugano, ha pure il diritto di essere soddisfatto del suo cammino tanto più che gli è rimasto il vigore giovanile della sfida al tempo e alle avanguardie-retroguardie. È appunto questo percorso a spiegare la ostentata classicità delle sue opere. Significa che Messina ha conquistato la sua cultura operando: studio e lavoro, l'uno e l'altro indefesso per oltre settant'anni.

La retrospettiva di Lugano indica tappe che sono memorabili non solo per Messina. Lo sono per la critica europea. Ha scritto Eugenio Montale: "È in lui una mirabile capacità di trasfondersi nelle visioni e nelle forme più disparate, un dono plastico, profondo e primordiale". E Carlo Carrà: "Pensiero, sogno, fantasia, volontà e intuizione si collegano in questi bronzi con armonia di forme e di espressione". E De Chirico: "Dall'epica tentata con dissolvimento transitorio di un linguaggio plastico, lo scultore si orienta verso la lirica". E Jean Cocteau: "L'arte è una vibrazione immobile. È in virtù di questo principio che io posso lodare un'altra audacia più rinnovatrice e quella dolce luce del paradiso di Dante, che l'occhio può scrutare in fondo come Virgilio, che le creature di Messina spandono attorno a loro". Ed è stato giusto che nell'elegante catalogo della mostra questi giudizi siano riportati con quelli di Papini, di D'Ors, di Bazin, di Quasimodo, di Buzzati, di Valsecchi, di Bernardi, di Carrieri, di Russoli.

È l'opera di uno scultore consegnata alla storia perché basta quel "Torso femminile" a sfidare il tempo come giovinezza perenne. I suoi ritratti non hanno più bisogno di aggettivi, fanno vivere uomo e arte.

Ecco, ad esempio, il profilo di Quasimodo alto al pari delle sue poesie più arcane. Le danzatrici a mezz'aria ti vengono contro con la lievità e la cipria dei peschi e dei mandorli in fiore.

Messina, lo si sente, ha amato le sue creature fino a dare loro l'anima. Come ha fatto di vento i suoi cavalli protesi in una corsa sfrenata. Quando la guerra ha maciullato il mondo, Messina ha detto il suo sgomento e la sua angoscia alzando il grido di rivolta con "Gli impiccati", con "I seviziati", con "La strage". Vivere nel mondo con la contraddizione e in trasformazione, dialogare con gli uomini anche quando si trasformano in belve è duro soprattutto per un artista della sensibilità di Messina. C'è necessità di poesia, di volti sereni, di "idoletti", di ombre e luci che la natura effonde perché sia pace nel cuore dell'uomo. Tutto questo Messina ha detto e continua a dire in un lungo raccontare dove non valgono parole ma figure ed immagini».



Un lombardo di testa e di nascita, allievo di Messina, è Floriano Bodini. Nato a Gemonio, un paese arrampicato nell'alto varesotto, Bodini è entrato a Milano subito dalla porta principale. Aveva un talento innato e con la testarda ostinazione di chi viene dalla campagna aveva unito studio e cultura alle sue naturali doti di plasmatore della materia.

Quando è sorta la nostra fraterna amicizia Bodini aveva già alle spalle, anche se ancora sotto i quarant'anni, molto lavoro e un chiaro successo.

Forse per non assumere il ruolo di ragazzo prodigio, per rimanere fedele a suo padre anche nel modo di vivere, Bodini nel viso, recava i segni della scontentezza, e amava più discutere col suo cane Amedeo che con i colleghi e i critici.

Solitario, sempre immerso nel ricercare, trovando nella creatività del lavoro l'unico incanto, volle portarmi un giorno a vedere il verde dei prati del suo paese. Mi disse: «Servirà, perché molte mie sculture ripropongono ritratti e momenti della mia famiglia, a dirti, come sono fatto».

Partiamo un mattino mentre al solito Floriano urla contro il cane Amedeo. Gli urla che si fanno quando hai vergogna davanti agli altri di trasformarli in carezze. La Lombardia si apre nei colori dell'estate, gonfia di sole e di umori, i paesi diventati città alla periferia di Milano con la mescolanza di regioni e di dialetti fra la gente, e poi gli slarghi della campagna, l'aria leggera del mattino tra le foglie d'argento dei pioppi e quel cielo terso come avesse perduto anche il ricordo della nebbia che per mesi l'aveva nascosto agli abitanti delle città.

«Ecco la casa dei miei. Lì stanno mio padre e mia madre», dice Floriano fermando la macchina. Amedeo era già volato verso la piccola casa a salutare.

Fu inserendomi negli sguardi tra madre e figlio che, al ritorno, ho scritto questo profilo di Bodini: «Alto, piantato sicuro come un olmo, il viso attento, Bodini fa lo scultore e l'insegnante. Di fronte al suo studio a Milano gli allievi del liceo scientifico sciamano con i clamori della giovinezza quando lascia alle

proprie spalle il chiuso per affrontare il sole. Floriano Bodini non parla molto. Dice a malapena l'indispensabile. Osservo le sue acqueforti con i colori che in genere gli scultori non usano in modo così impareggiabile, e poi ad una ad una tutte le sculture ordinate l'una accanto all'altra nello studio. Bodini si decide finalmente a spiegare: "Questa è la testa di mio padre, una delle mie prime sculture".

Bodini vuole fare vivere la gente oltre il tempo. Con questo animo ha ritratto suo padre e a suo fratello ha posto le mani una sull'altra nel gesto di una persona intimidita mentre il suo solitario profilo s'incurva sulla fronte a guardare dentro l'anima.

Sono ritratti che Bodini ferma nel bronzo, nel marmo non per dar loro la vita come pensieri, desideri, sogni, incubi ed incanti.

Vuol dare cioè a loro di più: la vita che desideravano, il traguardo che volevano raggiungere, il senso del potere o della pena, il richiamo dell'amore o dell'odio.

Le donne che scolpisce, sono aliene da abbandoni erotizzanti e nella loro nudità senza vanteria e senza contrizioni vanno volando, cavalcando, camminando con l'andare randagio di chi non vuole avere mete davanti a sé che non siano di totale libertà. Bodini sa dare lo sguardo alle creature sì da renderle inconfondibili tra mille, somiglianti soltanto a quelle cui si è ispirato come è per questa ragazza con il volto e la criniera da giovane puledra avvolta nel mistero, eppure appena ne accarezzi la forma è come l'avessi tra le braccia, in tremore.

Forse è per questo che gli animali scolpiti da Bodini cantano, soffrono, volano, fanno figli, fuoriescono dai pensieri degli uomini, dalla pietra, dal bronzo. Mi hanno ricordato una poesia di Saba: "In una capra dal viso semita/sentivo querelarsi ogni altro male/ogni altra vita". Ad un tratto, andando avanti nell'osservare la sua produzione azzardo un giudizio: «Sono contento che papi e cardinali non ti ossessionino più come quando li scolpivi quasi esclusivamente sia pure con mistico orrore, con gli scettri-scheletri del potere a testimoniare la crisi insolubile di chi dissanguando l'ideologia primaria finge di avere fede nel dio pietrificato. Anche i travagli ideologici per essere profondi non devono travolgere l'artista. È l'uomo che può servirsi dell'ideologia, non deve essere l'ideologia a condizionare l'uomo. Bisogna andare avanti: congiungere ideologia e poesia come hai fatto negli occhi stupefatti della tua bambina che si schiudono come la rosa quando rompe col verde che la trattiene. Come il volto di tuo padre che ritorna, quando la tua mano è sicura, motivo conduttore di una musica densa di melodia e di silenzi, come quella donna che cavalca a perdifiato aggrappata all'ippogrifo del sesso, la bocca tagliata verso l'infinito nella sua allucinante fissità».

Ogni volta che usciamo dallo studio di Milano, salutate le statue e la raccolta stupefacente dei suoi ex voto e i quadri di Guerreschi, fuori è bello. In strada vi sono le sue allieve, giovani, sorridenti, a viso aperto: sopra sta, alto, il sole.

Accanto a Bodini nel giardino verde di Brianza di Walter Fontana, campeggiano le sculture di Luciano Minguzzi. Minguzzi viene da Bologna ma a Milano ha trovato il nido più caldo di quello degli anni dell'infanzia tra le strade color rosso mattone della sua città. A Milano, la sua operosità incontenente ha trovato sfogo. La sua istintività che sa di gagliardia e anche di violenza quando affronta il ferro, il bronzo, la pietra e li piega alla sua volontà, lo porta a sfruttare la capacità plastica delle sue mani, la fantasia divoratrice di spazi, e a Milano ha trovato tutte le possibilità per confrontarsi con il grande Martini con il quale divide anche in parte il carattere estroverso, la mutevole natura, e l'amore inesaurito a creare senza schemi dopo avere ripassato nell'anima le lezioni degli antichi scultori senza subirne scolasticamente gli influssi ma rimeditandoli dentro in un impatto tra cultura e tensione. Sempre all'opera quasi che solo il gran lavorare gli desse coraggio a capire gli altri ma contemporaneamente a tenersi libera la strada.

Parlando con Minguzzi, per la sua testa leonina e la sua sfrontata lealtà, viene da ricordare Carducci. Si ha la sensazione di uno che ha fretta di divorarsi non soltanto le parole ma anche i pensieri perché ha bisogno di immagazzinare tutto in fretta per curvare subito sul suo lavoro, togliere le scorie e costruire in libertà.

Minguzzi parla franco, sorridendo nel suo volto aperto e largo di emiliano verace. Gli piace anche essere «bauscia», come i milanesi di porta Vigentina, ma sempre a grinta dura. È stato partigiano ed ha mantenuto quella sua ferezza spericolata. Gli dico: «Senti Luciano, le tue opere si presentano da sole, anzi ti riproducono anche nelle sembianze e nel carattere. I santi del portone che avevi costruito per la tua Bologna e che sono stati invece sistemati accanto alle porte di Manzù a Roma, le porte di S. Pietro, hanno tutti la tua forza e più intrepidezza che pietà.

Nella famosa tua mostra a Milano, alla Rotonda della Besana, ho particolarmente apprezzato le sculture che riproducono gli animali domestici. Direi che li hai inclusi, scolpendoli con dedizione, negli affetti familiari. Voglio riferirmi al cane tra le canne, ai galli dritti sulle zampe a cantare, al cane in posta e ancora al cane che guarda il padrone come ad iniziare un discorso. Mi sembrano le opere che hanno emozionato di più anche te o sbaglio. «Non sbagli, Ulisse. Lascia che ti chiami col tuo nome partigiano, così mi sento più in tono con te che con i critici. Noi possiamo dirci tutto il male e il bene. Accetto le tue critiche anche quando mi dici che ho fin troppa fretta a modellare. Quando invece certi critici si divertono a togliermi la pelle con delle esercitazioni ermetico-letterarie, con osservazioni fredde nelle quali non c'è posto per l'artista come uomo e come vita, allora vado in bestia. E bisogna andare in bestia perché la critica ad uno che lavora e che esprime i sentimenti che ha dentro, non può diventare dileggio. Allora il critico è come scrivesse lettere anonime.

Il cane è mio amico. Certo col cane parlo più sinceramente che con l'uomo. Negli occhi del cane mi specchio e posso anche confessare le mie colpe. Il cane capisce nella sua mansuetudine. Perché scolpisco galli? Perché in un certo senso sono anche il mio autoritratto. Il gallo è prepotente, il suo chicchirichì ha un taglio nell'aria per cui devi ascoltarlo. Non è il gallo che ha ricordato all'apostolo Pietro il suo tradimento? "Tu mi tradirai tre volte" gli aveva detto il Cristo "prima che il gallo canti". E poi il gallo mi piace perché ha il becco duro. Quando si conficca buca. Ti voglio dire anche l'ultimo motivo: il gallo mi piace perché fa sue tutte le galline del pollaio. Quando s'acquatta sopra gli basta un attimo per raggiungere l'estasi. Ed è subito pronto a ricominciare».

Adesso Minguzzi scoppia in una gran risata e mi mostra i suoi disegni per farmi capire come sappia anch'egli provare, riprovare, cercare e ricercare.

«Non farmi più parlare dei critici. Tu sei scrittore e un pezzo scritto da te sarà come ci scambiassimo gli attrezzi del nostro lavoro».

Dopo questo incontro ecco quanto ho scritto su Minguzzi: «Coloro che hanno visitato l'ultima mostra dello scultore Luciano Minguzzi alla galleria Levi a Milano non solo sono rimasti colpiti dalle nuove sculture in legno, ma hanno riscoperto il disegnatore e il pittore. I ventidue disegni a colori sono stati una riprova della sua fantasia, della sua poliedricità.

Minguzzi è un impulsivo, un fuoco che brucia. Un uomo che non lascia spegnere nessun anelito di vita dentro di sé. Come ama la gente, come ama la natura così dà tutto se stesso ai segni, ai colori. Dopo avere camminato anni ed anni sulla strada di un indiscusso successo, Minguzzi non si è lasciato irretire, non ha fatto il ripetitore di se stesso e non ha mai voluto essere il professore. Sono qualità umane che contano per continuare a respirare da artista, libero come l'aria. Le sue curiosità sono senza fine. Non parliamo della sua bravura, del suo impeto, della sua felicità ad individuare personaggi, della sua capacità di raccontare nel bronzo, nel marmo con la stessa facilità come racconta all'inizio nella creta.

Dicono che ha le mani d'oro ma se le mani non fossero guidate dall'intelletto, se non avesse dentro miniere di sensazioni, di fantasie, di sogni che costringe sempre alla realtà, quelle stesse mani ripeterebbero all'infinito, come accade ad altri artisti anche affermati, le opere che gli hanno dato successo. E invece, chi ha visto alla "Levi" le nuove grandi sculture in legno, quelle sue donne dai seni palpitanti, dal busto sottile, si è reso conto che Minguzzi cerca il nuovo. È dentro questo nostro tempo con tutte le problematiche, le filosofie, le culture in travaglio, gli scoppi di passione, le virtù ed i vizi segreti, l'incanto e la disperazione. I vuoti e i pieni nei volti dell'inverecundia, il confessare silenziosamente tutto il bene e il male, l'amore e il disamore, il senso totale della vita, gli incantamenti e lo scontro con la realtà. Dalle statue il discorso riprende con lo stesso

linguaggio nei disegni colorati, con le sue donne esuberanti, aperte all'inganno e al furto dell'ora di svago e di piacere. Minguzzi le dipinge staccate, lontane come non le volesse toccare, eppure ha verso le sue creature comprensione anche se pare presentarle quasi con ostilità fino a che diventano vittime. Vittime di questa corsa al consumismo, di questa confusione emergente, di questo tempo di trapasso e di incomprensioni. Minguzzi denuncia chi muove le macchine stritolatrici, chi ha la responsabilità del disordine morale, chi si diverte nella contestazione e grida che tutto deve essere distrutto senza preoccuparsi di ricostruire.

La protesta di Minguzzi tocca anche la falsa follia dei blagueur del sesso e della politica, gli improvvisi falsi liberatori del tutto, i distruttori coscienti e incoscienti dei valori intoccabili. Queste sue donne soggiacciono a questi richiami, alla ricerca di un piacere che è amaro come il fiele proprio per fornire l'esempio della disfatta.

Ed ecco quasi come contrappasso sorgere nei disegni i mostri marini con la loro violenza che è già una condanna. Un moralismo, un richiamo alla censura? No certo. Minguzzi è aperto al mondo, al tempo, al futuro. Se mai tende a fare, come Piero Gobetti, vero uomo di libertà nel tempo degli ordini dall'alto, "l'elogio della ghigliottina" quando ogni uomo deve fare i conti con la sua coscienza, cioè il tempo in cui gli uomini si possono riconoscere, distinguendo il falso dal vero. Giustamente Marco Valsecchi a proposito delle nuove opere di Minguzzi cita Picasso e Moore come esempi della stessa durezza, secchezza, perdita di carità. Vale soltanto aggiungere che Minguzzi ha dentro un cuore diverso. Crede nella sofferenza, nel dolore, nella catarsi.

Il mare è lontano, tempestoso, ma egli sa che si troverà, costi quel che costi, l'approdo anche se si dovranno superare le corazze puntute dei mostri marini».

IL SUD NELLA NEBBIA

C

ONTRO il volto aperto, volutamente e solitamente adirato di Minguzzi, ecco quello chiuso e rassegnato di Giuseppe Migneco.

Migneco è salito a Milano da Messina, quasi ombelicamente legato a Salvatore Quasimodo per un'amici- zia che andava al di là della stessa aria che hanno re- spirato e del loro mare che hanno portato negli occhi con repressa nostalgia.

Migneco forse con più convinzione di tutti, s'è imbu- cato a Milano a respirare nebbia. Nel ventre della cit- tà misteriosa ha succhiato altro sangue popolare. Nei rioni, alla periferia, cercan- do una stanza per lavorare nei posti più reconditi, assaporando l'esilio con la gioia di sentirsi rinato tra gente che intendeva il suo linguaggio di uomo-pittore. Quando saliva molto sovente nella redazione di Piazza Cavour a trovarmi, lo fa- ceva sempre col volto intimidito e col passo silenzioso. Quando andavo a trovar- lo nel suo studio non chiedeva mai nulla per sè, aveva sempre qualche altro, so- prattutto giovani, da fare aiutare. Milano è grande di cuore e di estensione ma non è facile bucare la crosta per trovare il modo onde affermare la propria per- sonalità. Bisogna scavare con lungo lavoro. A Milano la fatica è ingrediente indi- spensabile per riuscire ad alzare la testa e farsi notare.

I suoi quadri Migneco, li teneva sempre voltati contro le pareti quasi non volesse che fossero osservati. La sua era una modestia convinta. Voleva essere ancora lui a misurarli con lo sguardo anche quando aveva già dato le ultime pennellate. Migneco aveva sempre il complesso dell'emigrante, anche quando, il suo nome era già noto e su di lui i critici più impegnati avevano già scritto giudizi lusinghieri. Parlava più volentieri dei suoi colleghi, di Guttuso, di Messina, di altri come lui che erano saliti dal sud per avere al nord quello che là era loro negato. La sua terra la portava dentro e non c'era distrazione a fargliela dimenticare. Soprattutto l'attaccamento alla sua gente, taciturna, rassegnata: le donne del sud, braccianti, contadini, bambini spauriti pieni d'occhi e di fame. La sua non era soltanto nostalgia era protesta, era soprattutto battaglia che egli voleva impegnare con tutti i sentimenti per la loro redenzione. Se c'è intellettuale, artista, che non ha mai dimenticato la questione meridionale e operato concretamente con la sua arte per vincere la difficile prova per la riscossa, questi è Migneco. Nei suoi disegni, nelle sue tele torna incessantemente, prepotentemente la Sicilia.

Certo con la desolazione di quel silenzio greve che offende il disoccupato ma anche con il grido spesso, in forma di preghiera, delle madri che sperano in un domani diverso dal loro per le loro creature.

Quando sono andato da lui per acquistare, per conto della Camera dei Deputati, un suo lavoro, Migneco mi accolse con gli occhi lucidi. Non si riusciva a parlare di prezzo. Eppure erano tempi in cui per i pittori, anche affermati, non era ancora scoppiato il boom. Ricordo che gli feci scoprire la tela più grande, dopo avere osservato quelle a dimensione più ristretta come icone, che sapevano d'antico nella loro misteriosità ed erano modernissime. Alla grande tela Migneco aveva dato come titolo «La partenza degli emigranti». Era un'intera famiglia costretta a lasciare il paese col «magone» in gola, gli occhi dilatati per non serrarli nel pianto. Il padre, la madre, i figli, l'uno staccato dall'altro, personaggi che andavano a perdersi in un infinito ignoto spazio.

Quando il quadro venne collocato alle pareti in un largo salone di Montecitorio, passandogli davanti, non potevo non riconoscere in ognuno di quei personaggi tanti autoritratti di Migneco. Il suo segno era inconfondibile come i colori distesi nell'aria, tra sole e povertà, dove era rimasta impressa una civiltà umanissima.

Anni dopo, Migneco, venne a chiedermi la presentazione per alcune illustrazioni, vere e proprie pitture, ch'egli aveva fatto per le poesie sul mondo contadino tratte dai più noti poeti russi. Fui subito d'accordo e scrissi questa nota: «Migneco col basco, Migneco con gli occhiali e le pupille che pungono, il volto pallido, la voce lenta e bassa. Da due anni è inseguito dalle malattie. Qualcuno ne parlava già come di un pittore che ci doveva salutare. Si erano dimenticati

che Migneco è siculo, operaio indefesso del colore, di fede proletaria e perciò un intrepido resistente.

Da quando è approdato a Milano, più di trent'anni fa, Migneco ha portato i volti della sua gente e li ha dipinti nelle sue tele. Anche quando erano ragazze, operai, tutti avevano il colore siculo di gente che resiste, che dura. Erano vivi nel suo vecchio studio e sono ancora vivi, sempre ritornanti, oggi nel nuovo studio in via Senato dove, dalle grandi finestre, piove la luce a scandagliare le ombre e le rughe delle sue figure antiche e nuove. Anche per non abbandonare queste sue creature Migneco ha tenuto duro fisicamente. La poesia vale più delle medicine, è il gusto della vita che sconfigge la morte.

Le tele di Migneco oggi girano per l'Italia e l'Europa con un'alta stima. Anche per Migneco è venuto il momento magico. Eppure quanto mi ha sempre legato a lui, è stata la sua modestia silenziosa, operosa. «Forse» mi dice, «ero più bravo prima quando avevo fame di pane oltreché di colori e di figure».

«È il premio alla fedeltà per il tuo lavoro» gli rispondo «al tuo modo di partire in ogni quadro dalla costola dell'uomo, dalla semplicità della vita, dalla fedeltà nel raccontare senza tregua di gente senza sete di gloria, senza orgoglio di potere».

Mi ferma stringendomi il braccio e mi porta a vedere le quindici tavole dipinte ultimamente: «Mi hanno fatto leggere queste poesie contadine russe. Alcune le conoscevo. Mi hanno innamorato la tenerezza e la forza contadina. Vi ho sentito dentro la mia infanzia, mio padre, i campi di grano, i colori della festa, le raffiche di vento tra i rami degli alberi, i fichi d'india, i cespugli, le mani con le vene scoperte di mia madre. Mi sono sentito improvvisamente sano, forte, pronto. Sono poesie di Aleksej Vasilievic Kolicov, di Evgenij Evtusenko, di Nikolaj Aleksevic Klinev, di Sergej Aleksandrovic Esenin, di Nikolaj Zabolockij, di Aleksandr Andreevic Prokofiev, di Michail V. Isakovskij, di Petrus Brovka».

Con queste quindici tempere Migneco ha scavato nella miniera d'immagini e sensazioni fino a farsi sanguinare le mani. Ha congiunto con il linguaggio della poesia i proletari contadini della sua Sicilia e quelli della Russia. Ne è nato un impatto tra disegni e colori, tra donne e cavalli, tra guerrieri e credenti, tra volti rugosi e fioche lucerne, tra luci e ombre, tra azzurri e rossi, tra suonatori di fisarmoniche e donne intente in pensieri lenti come supplizi, cani magri ed isbe, buoi rilucenti ad arare la terra, e in ogni tempera dispersi fiori e vento. Due versi di Esenin dicono: «Io guardavo dalla finestra il tuo foulard celeste/ I riccioli bruni che ti sfuggivano sulle gote, pieni di vento», e Migneco dilata e stempera i suoi colori e la ragazza contadina s'innesta nel sogno come attonita mentre un gallo, rossa la cresta su sfondo giallo-verde, sveglia il villaggio con il suo rauco chicchirichì così che ti pare sentire il canto tagliare l'aria.

Insisto a guardare le tempere, a rileggere le poesie, versi e colori hanno lo stesso linguaggio, il tempo è senza tempo, la gente morta torna a vivere nel ricordo.

E Migneco torna a sorridere.

LIBERARE DALLA VIOLENZA UOMINI E COSE

N EI giorni romani, nelle ore libere dai lavori parlamentari, con Sandro Pertini e gli altri componenti della commissione per l'acquisto di opere dei pittori contemporanei, andavamo a trovare gli artisti nei loro studi romani.

Pertini non aveva soltanto una solida cultura pittorica ma anche un formidabile intuito. I suoi occhi cadevano subito sul pezzo migliore. Gli stessi pittori o scultori si meravigliavano. Chi entra oggi a Montecitorio può rendersene conto facilmente.

All'ingresso principale figurano tre sculture, opere che non hanno invidia l'una dell'altra: «La madre col bambino» di Giacomo Manzù, tutta in ebano nero con in braccio un bimbo tanto tenero che ti viene voglia, quando gli stai davanti, di rivolgergli la parola o di prenderlo in braccio; «Cavallo con cavaliere» di Marino Marini che è tra i più riusciti di quanti ne ha inventati questo artista dalla mente fervida e dalla mano sicura; «La Madre» di Marino Mazzacurati, una grande opera in legno chiaro con cui l'artista ha voluto erigere un monumento emozionante ed emozionante a sua madre. Ogni piega ogni curva del legno è segnata dallo scalpello come una mano trepida nella carezza.

Basta poi girare uffici, corridoi e sale del palazzo di Montecitorio per in-

contrarsi con capolavori come «La casa rossa» di Morandi, «Il carretto siciliano» di Guttuso, uno splendido Birolli con una figura che pare nascere dai sogni del pittore, paesaggi di Pirandello, di Raffaele De Grada senior, i tetti di Roma di Mafai, opere di Trombadori, Francalancia, di Migneco, «Il volo spaziale» di L. Crippa, e poi Cassinari, Sassu, Treccani, Cappelli, Attardi, Fabbri, Brindisi, Ajmone, Cazzaniga, Francese, Dova, Banchieri, Bergolli, Vespignani, Rossello, Calabria, Ramponi, A. Rossi, Maccari, Motti e altri ancora.

È stato un rinnovamento con una presenza consistente dell'arte contemporanea in un luogo di passaggio e dove è giusto che arte e politica, come cultura e politica trovino l'impatto.

Uno di questi artisti dal quale ci siamo recati più volte è Attardi. Per scovarlo bisognava andarlo a disturbare nel suo studio lontano dal centro.

Con Attardi oltre la stima nacque subito l'amicizia. Avevamo troppe cose in comune, troppe cose da dirci per non frequentarci di più. Il suo studio officina era accogliente. Con quel gran salone a pianterreno, a volte alte, dove campeggiavano giganti le statue di legno ch'egli andava preparando intercalando la pittura con la scultura. Erano grandi figure che dovevi guardare dal basso. All'inizio, pareva ti opprimessero poi cominciavi a capire il discorso che Attardi aveva aperto con loro per parlare con ogni tipo d'uomo con chi ti è congeniale e chi no. Come cancellare, in chi le portava dentro, le stigmate del mostro, rompere per sempre con ogni discriminazione, entrare in dialogo o anche in polemica ma starsi a confronto.

Attraverso una ripida scala si saliva alla stanza di sopra dove c'erano le tele. Là tra pittura e scultura la parentela veniva fuori più espressamente, come la sua irrequietezza, i suoi dubbi, le sue angosce, le sue ricerche, certe pennellate date in raptus come fulmini e poi quelle lente con una delicatezza di segno e di colore.

Attardi stava allora dando alla stampa un romanzo che gli era costato molta tensione. Aveva dovuto scriverlo, come lui diceva parlandone preoccupato e concitato. Più preoccupato sulla sua riuscita che sugli stessi disegni e sculture.

Ugo Attardi aveva fatto un percorso opposto ad altri artisti: dall'astrattismo al realismo. Quando una rivista d'arte mi chiese di scrivere alcuni ritratti degli artisti che avevo conosciuto ho presentato Attardi con questa nota: «Ugo Attardi non è soltanto un artista non facile. È un uomo che sa esprimere le sue complessità e le sue contraddizioni con una forza conturbante perché cerca la verità con l'animo di Savonarola e con le complicazioni culturali cui la vita che viviamo in questi tempi ci mette ogni istante di fronte».

Attardi è un uomo di osservazione e di studio. Non si è chiuso nella pittura, non ha rinunciato ai suoi vari interessi in ogni campo. Calvinista nel metodo, siculo nella fantasia e nella testardaggine, solitario nelle sue decisioni, ha preso il

passo pagando sempre il tributo sia negli errori sia nelle scoperte slanciandosi all'aperto con la volontà irriducibile della prova e della riprova.

Ha bisogno di dire tante cose e non gli basta la pittura, l'incisione, la scultura, ha voluto anche provarsi alla penna. Non con saggi dispersi come altri artisti ma costruendo un romanzo: «L'erede selvaggio». Attardi ricerca l'uomo con le illuminazioni moderne ma con la stessa ansia di Diogene; ha sempre l'assillo di farsi capire. Nato in un'isola, ha per proiezione il mare senza frontiere e non ha mai voluto farsi isola lui stesso, chiudersi in una torre d'avorio. Ha cercato e cerca incessantemente, caparbiamente il dialogo. Dalle prove che allora venivano catalogate come neorealiste, dai tempi guttusi a quelli delle polemiche culturali che hanno preso le mosse nel tempo del «Politecnico», il tempo della denuncia che l'amico Carlo Levi accanto a lui accompagnava con l'esempio e lo stimolo, fino all'incontro con i problemi freudiani riscoperti e discussi in contestazione con tutti i settori culturali.

Per questi motivi Ludovico Ragghianti ha scritto uno studio su Attardi dove l'elemento culturale acquista una rilevanza diversa da altri artisti del suo tempo. Ragghianti ricorda che già nel '55, quando Attardi era trentaduenne, prevedeva che sarebbe stato «tra i maestri del successivo triennio».

Davanti alle opere di Attardi i critici d'arte hanno fatto molti nomi anche tra loro discordanti; da Klee a Manet, per arrivare a sottolineare l'importanza del suo periodo di emigrazione in Spagna a respirare l'aria di Goya e Velázquez e poi Bacon e poi Mondrian e ancora l'ellenismo e le permanenze in Somalia come ad intendere le origini della stirpe. Tutti questi nomi e riferimenti non portano ad alcun eclettismo di sorta. Attardi compone da anni un lungo, misterioso racconto fatto sempre con il suo stile con le sue impennate che, quand'anche si intorbidano nei sogni onirici e paiono volere districarsi dalla realtà, sono invece l'introspezione sofferta nella carne e nell'anima.

Partito dalla denuncia della violenza bestiale contro l'uomo, dalla distruzione del bello, dalla deflagrazione dell'essenza umana, della dignità e della libertà, accentuando di dipinto in dipinto con un bisturi a volte infuocato di colori, a volte soffice e leggero come l'aria, incidendo come a strapparsi la propria pelle, Attardi tenta sempre la sua e l'altrui liberazione. È di quegli artisti che ha fatto da solo l'esperienza di conquistare la propria libertà culturale senza condizionamenti politici o intonazioni scolastiche. E sempre senza tendere all'isolamento, all'incomunicabilità ma per vivere più intensamente il proprio impegno d'uomo partecipando a tutti gli scontri, alle lotte dei galli, alle corride di sangue, a porsi di fronte ai grandi sconvolgimenti del mondo, testimone e partecipe.

Lo ricordo ancora in studio, come frastornato accanto alle sue statue che parevano soffocarlo sotto la loro barbara materialità, accanto a quei volti di don-

ne nella nebbia dei ricordi dipinte con malinconia, appena palpitanti come uscissero da una tenda a ossigeno.

Attardi cammina costantemente ma ogni passo gli costa. La violenza è non solo esterna ma dentro di noi; anche noi feriamo e uccidiamo, aveva fatto dire a un personaggio del suo romanzo.

Attardi vuole indagare, scoprire le cause, strappare le radici del male che è in noi e negli altri. Liberare dalla violenza uomini e cose. Così è arrivato alla speranza. Sa ormai che c'è possibilità di salvamento purché si continui la lotta oggi, domani, sempre.

TRA CALORI E GELI DELL'ANIMA

CON Renzo Vespignani la stima e l'amicizia erano nate nei tempi ormai lontani; negli anni seguiti alla liberazione quando ci si incontrava con Guttuso, Trombadori, Alvaro Marchini, Terenzi, Mazzacurati, Astrologo, Ingrao, Purificato, Beppe De Santis. Vespignani entrava tra le rovine della guerra e nell'intimo dell'uomo con quelle sue pennellate capaci di dare ad un tempo lo squallore e la riscossa. Quasi spettrali gli sfondi mentre le ciminiere ricomparivano ad indicare la ripresa costruttiva come a volere determinare la volontà di vita. L'uomo Vespignani portava in volto lo stesso impegno, la stessa decisione non ancora incrinata dalla delusione esistenziale, dai drammi e dalle incertezze che abbiamo poi attraversato. Ecco cosa mi ha suggerito la sua pittura quando ci incontravamo ormai di rado in occasione della pubblicazione di un volume su di lui nelle belle edizioni d'arte di Franca Mai-Gatto: «Renzo Vespignani anche se ancora aperto e deciso a una nuova esperienza pittorica viene ormai anch'egli da lontano. Sorge dal tempo delle sconfitte dell'ultimo conflitto, dall'angoscia dei morti sui fronti e quelli sepolti nelle città sotto le macerie, dalla miseria delle periferie romane che la guerra rincrudiva, alla morte per inedia tra fango e fame così come i legni delle baracche, i muri sgretolati prima

fango poi polvere, sotto la crudeltà degli elementi atmosferici dopo avere subito quella dei despoti. Chi non ricorda quei suoi disegni, quella sua grafica straordinariamente denunziante e personale incisa da Vespignani con l'anima tra i denti?

Ognuno nella vita, quando crede a un ideale e fa dell'arte la sua tensione spirituale, un'arma per aiutare l'uomo a capirsi e a capire gli altri non può non avere scontri anche con gli amici oltre che con i mestieranti della pittura; scontri di idee e ripensamenti anche sul suo lavoro e sulla sua vita.

Vespignani s'è crogiolato in questa dialettica e senza avere né crearsi paraninfi protettori. Ha saputo dire no anche quando il no gli intralciava una sicurezza di successo. Per lui prima dell'impegno gridato c'è sempre stato l'impegno dell'artista sincero a tu per tu col suo lavoro e col suo credo. Che è sempre un credo di ricerca. Vespignani ha "la cognizione del dolore" per dirla con Gadda, sa assaporarlo fino in fondo con spasimi mai gridati e senza cercare parole esterne consolatorie.

La sua mostra a Bologna di qualche tempo fa ha suscitato interesse enorme e discussioni senza fine. Giusto e naturale. Quello che non merita questi due aggettivi è quando i critici si sostituiscono all'opera e ai motivi dell'artista interpretando i lavori esposti come se li avessero prodotti loro e vedendo in questi quello che loro sentono attribuendolo senza pudore all'artista.

È Vespignani stesso, che sa usare la penna da scrittore, a fare giustizia senza dimostrare né astii né meraviglia anche se non è stato compreso nella verità che si è sforzato di dare alle immagini. Vespignani più che polemizzare torna al discorso su Kafka. Ma anche qui stiamo attenti. Kafka per Vespignani non rappresenta un riflesso letterario né un ritorno indietro nel tempo. Intanto l'angoscia lacerante di Kafka resa lucida dall'ironia non ha età e il mondo d'oggi non l'ha affatto superata. Vespignani ha capito Kafka fino all'essenza e cioè quella del superamento del dolore per averlo interamente conosciuto per sé e per il mondo offeso sicché egli non dispera nella vita e la sua metamorfosi con l'insetto è appunto il ritrovamento della vita. Altro che immersione nel decadentismo, nel pessimismo, nella distruzione della vita e dell'uomo. È un ricreare, certo con spasimo, ma anche con un raziocinio che s'impatta come accade di rado, con la poesia depurata da ogni retorica.

Visti in questa coscienza culturale e umana «I risvegli di Gregoria Samsa» sono davvero vertici pittorici che Vespignani non aveva mai toccato anche nei dipinti dei primi slanci felici. Lo stesso discorso o racconto procede nei soggiorni, nel guardare alla finestra le identificazioni, i fiori e l'erba vipera, e i ritratti, i rapporti con l'autore. Lo scheletro, l'ombra, rivivono in una luce depuratrice e anche le spoglie sono deposte per ricercare la consumazione di chi le portava e arrivare all'anima.

Non so se il ripasso dei fatti e dei personaggi che hanno invaso la nostra

vita nei giorni delle bufere — che è uno sforzo complesso di ricostruire la storia con pochi frammenti — Vespignani lo abbia potuto rendere come l'aveva dentro. Certo ha saputo dimostrare con un tentativo di sintesi la coerenza della sua vita vissuta intensamente nel dipingere con ostinata volontà.

Mi diceva Floriano Bodini tempo fa, che la sua generazione che ha stretta parentela con quella di Vespignani anche se con qualche anno di meno, era stata investita dai libri di Camus, soprattutto "La peste" e dall'"Assassinio nella cattedrale" di Eliot. Cioè della cultura che era una cosa sola con il vivere dell'uomo e delle moltitudini. Questa è certo la matrice di Vespignani che torna a Kafka, ma, se si può dire senza essere fraintesi, in positivo».



È stato Franco Russoli per primo a parlarmi con particolare ammirazione di Enzo Vicentini. Non aveva pronunciato né la parola scultore né la parola pittore. Contava l'invenzione di un artista che percorreva una sua difficile strada solitario come non costruisse cose che dovevano capire i contemporanei. Dipingeva non per i posteri ma nel futuro.

Ricordo che mi colpì questo profilo del valoroso critico d'arte allora sovrintendente a Brera, e mi meravigliai ancor più quando nello studio di Ferroni, non lontano dal verde e dagli alberi annosi del parco Ravizza, lo incontrai di persona. Se c'era un uomo semplice era Vicentini. Preferiva ascoltare gli altri piuttosto che inserirsi nel discorso. Osservava intimidito con gli occhi sorridenti come fosse un ascoltatore estraneo non un artista egli stesso. C'era Gaber e Luporini e la conversazione spaziava dalla politica alla cultura, dai successi di Gaber che si schermiva, ai pochi lavori che Ferroni teneva in un angolo come non fossero ancora degni di essere commentati.

Le parole di Russoli su Vicentini che mi tornavano in mente, mi spingevano ad osservarlo, a fargli domande. Rispondeva a monosillabi come non avesse molto da dire. Invece quando, giorni dopo, passai nel suo studio a due passi da quello di Ferroni, capii che Russoli aveva ragione. Vicentini non era semplicemente uno scultore e un pittore perché nel suo lavorare aveva fuso insieme l'uno e l'altro. Non era questione di avanguardie. Era questione di un umanesimo che tornava ai primordi convinto che era nel segreto che emanava dalle cose antiche tra cui respiravano nei secoli gli uomini, che bisognava trarre ispirazione e fermarsi, concentrarsi per ripercorrere epoche lontane su simulacri che avrebbero avuto voce e non solo un eco lontano nel futuro. Vicentini era intento a fare respirare, da avanzi di antiche mura, da porte sbarrate o socchiuse i trasalimenti di abitatori scomparsi che avevano lasciato orme intelligibili solo alla luce di conoscenza e cultura. Su quei muri realissimi c'era il tarlo e l'inconsunto del tem-

po, da quelle mura trapanava il passato nei colori spenti, avvivati attraverso fori di luci lontane. Stelle? Occhi di chi aveva guardato attraverso a quelle fessure mille, cento, cinquant'anni fa?

Da quei pezzi di mura sorgeva una vita povera di pane e di casa, dove fatica e angoscia stavano aggrappate. A volte la rivolta dell'uomo erompeva in una breccia; il bisogno di aria e di luce. Quelle vecchie mura sotto le mani e l'intelligenza creativa di Vicentini tornavano a vivere. Di più: davano il senso d'eterno. Avevano sconfitto il tempo, stavano intrepidi nello spazio. Uno spazio infinito come volessero significare che l'orma dell'uomo è incancellabile. Mattoni antichi, fango più che calce li tenevano assieme a una vena di colore che soltanto la luce esterna poteva illuminare. Aveva ancora ragione Russoli: quadri o pezzi di scultura? Eppure a lato di quella sfilata di porte e di mura stava la scultura, le sculture. Il tavolino con sopra il vaso di fiori e due mani appena d'accosto, il tutto raggelato nel bianco calce, un romanticismo superato in un incanto metafisico. Bisognava riflettere, prima che dalla mente e dal cuore di chi osservava, si dipanasse l'ombra degli amanti fermata per sempre, nel biancore ossessionante dell'addio senza ritorno.

E lì accanto la testa della donna col volto e senza volto come una sfinge muta e solitaria. Quel bianco senza fiato si scaldava soltanto dopo che l'artista l'aveva fuso nel bronzo. Allora ti guardava, ti chiamava come se nell'orbite appena accennate e vuote rivivesse misterioso e accattivante lo sguardo. Tutti inseguono la loro Moby Dick, tutti si perdono nel rincorrere il mistero della propria esistenza, un'alternanza di sogno e realtà, tra silenzi e grida, tra calore e gelo dell'anima.

E invece il pittore Vicentini quando sente la necessità di riflettere sulla tela l'umanità del suo sguardo, eccolo dipingere candidamente giardini e fiori, terrazze e tenerezza, sprazzi di luce in colori trattenuti come parole appena mormorate. Ecco le ringhiere delle case popolari, ecco tornare la gente che parla, ecco la malinconia di una presenza e la pena e il bisogno di un gonfiarsi di piante nel vento, alla luce del sole, un canto. Certo il poeta Vicentini come ogni uomo sensibile ha bisogno di ombre e di luce, di silenzio e di canto. La vita urge, il sole sorge ogni giorno e attende puntuale la luna che emerge dal buio.



A Roma finito il tempo glorioso della galleria «Nuova pesa», s'è imposta per le scelte e le scoperte che sapeva fare in tandem con la galleria «Cocorocchia» di Milano, quella del «Gabbiano». Laura Mazza ne era l'animatrice con lo spirito e la voglia di fare che aveva dimostrato in campo letterario quando lavorava da Mondadori e particolarmente al «Saggiatore» con Giacomino Debenedetti

raffinato cultore d'arte e non solo critico letterario d'eccezione. La galleria del «Gabbiano» si è assunta un compito ambizioso: legare tra loro, per la reciproca conoscenza, pittori che operavano a Roma con quelli di Milano.

Si cominciava allora in Italia a parlare di Sebastian Matta. Di lui avevo visto soltanto delle riproduzioni, letto uno scritto molto eccitante di Giuliano Briganti. Da Argan e da Debenedetti imparai tutto su Matta e colmai una lacuna. Poi in occasione di una importante mostra a Roma fui sollecitato a scrivere questa nota su di lui: «Rincorro Matta da tanti anni come si può rincorrere l'intelligenza. Forse perché lui parte dal primitivo per arrivare al futuro vivendo istante per istante questa età casuale in cui è precipitato da chissà dove in un mondo in trasformazione, in una società sempre più contraffatta, consumistica, tragica.

Matta è un combattente dell'intelletto. L'uomo non discende da Dio, non discende dalla scimmia, discende dal segno. Evviva Matta!

Eppure chi gli è amico dice che quel suo viso dove domina incontrastato il naso, sprizza simpatia ed è di una umanità travolgente. E non fa meraviglia. Chi è intelligente è uomo fino in fondo e non perde le radici del sentimento anche se sente odore di battaglia.

Scrivo così di Matta, in una suadente presentazione Giuliano Briganti: «Nato dai Dadà e dal Surrealismo, Matta è impegnato nel presente per sconvolgerlo. Ha superato gli stessi steccati degli inventori del simbolo. La sua "estetica" non ha limiti, parte dal fondo dell'abisso per arrivare a balbettare il linguaggio del futuro».

Sono d'accordo sempre se tutto ciò tende a dimostrare che Matta è impegnato per l'uomo e perciò ha ingaggiato la battaglia più gigantesca, quella contro l'imbecillità. L'imbecillità per Matta è la tara più pericolosa, il cancro da cui derivano tutti i mali, le catastrofi, le incomprensioni, le evasioni. Bisogna abbatterla dunque e prima che all'esterno, dentro di noi, in ogni uomo, per avere la possibilità di sentirsi vivo, trepidante davanti a un paesaggio o quando emerge dal segno e dal colore una figura di nudo di donna.

Matta vuol vedere sotto e dentro. Sotto e dentro di sé, sotto e dentro le cose. Come sono e cosa saranno. Distruggere per inventare. È contro Lavoisier: nulla si crea e nulla si distrugge. Per Matta tutto si distrugge perché tutto si ricrea.

Dicevo dell'imbecillità. Davanti ai suoi pastelli ch'egli dipinge al volo, più veloce di come spunta l'erba, mi sento carico d'imbecillità. Li devo scrutare, mi devo richiamare a tutto quello che so per cominciare a districarli, a capirli, a penetrarli. Mi accorgo che sono semplici soltanto se riesco a disfarmi dei luoghi comuni, delle regole, a intendere che i segni sono la vita.

Per seguire «virtude e conoscenza» cantava il poeta. Quale virtude? Matta insegue soprattutto la conoscenza perché in quella risiede anche la virtù.

Sempre avremo due occhi, due gambe come uomini, sempre la margherita e la rosa fioriranno così? E i cani non avranno due code, tre zampe? E come parleremo, quale linguaggio?

Matta non solo lo vuol sapere ma propone, anticipa, è profeta. In realtà scandaglia le cose che verranno. Nella casa di Angelo Rizzoli vedo spesso la Venere di Botticelli reinterpretata da Matta. Matta ha distrutto e ricreato. Ha messo la sua esuberanza contro il classico. S'è divertito a dire altre parole. Eppure in quel quadro c'è un amore alla pittura infinito, una cultura senza sbavature, un gioco senza equivoci e senza ipocrisia. Non ha creato parallelismi. Ha soltanto provato a dare altro segno al fascino di Botticelli per dire che non c'è nulla di eterno. La poesia soltanto dura se è tale, attraverso le variazioni dei secoli.

AZIONE E CONTEMPLAZIONE

ENNIO CALABRIA, negli anni in cui ero abitualmente a Roma gran parte della settimana col compito di fare il legislatore, stava facendo parlare molto di sé, come fosse una rivelazione improvvisa. C'era chi asseriva, anche per amore di una certa polemica, che sarebbe andato più lontano di Guttuso pur procedendo sulla stessa strada. Altri davano per Calabria una valutazione diametralmente opposta. Calabria da parte sua badava a lavorare. I giudizi altrui gli interessavano meno di quello che lui andava ricercando nei suoi disegni e nelle sue tele, cioè la biografia di se stesso. Voleva ottenere il raffronto di se stesso come uomo nei colori, nei segni così da non poter essere confuso con altri a dimostrazione che il suo valore non era frutto soltanto di una facilità espressiva ma di lunghe meditazioni, di studio in cui poneva la stessa applicazione che nel fare. Ennio voleva conquistare una filosofia che lo spingesse alla ricerca esistenziale. Voleva ostinatamente darsi conto della sua presenza nel mondo della cultura e in quello dell'esistere come individuo che professava convinto una ideologia che lo guidava culturalmente, socialmente e politicamente. Per farlo aveva bisogno di combattere. Polemico, intransigente, spesso complicato negli articoli e saggi che scriveva, impegnato dialetticamente al punto di rallentare la sua produ-

zione pittorica per seguire una discussione interminabile. Doveva scoprire quante fossero le difficoltà nello svolgere come pittore l'analisi che faceva come critico e come pensatore. È la fase che attraversano tutti gli artisti che diventano poi, degni di questa qualifica, quelli che riescono a superare una crisi di elaborazione anche spirituale e scientifica fino ad attribuire ad un solo segno o colore il valore che deve avere nel contesto del discorso o del racconto pittorico oltre a pretendere che il proprio linguaggio arrivi all'essenziale sfrondato da tutte le scorie, retoriche, spontaneismi che facciano schermo alla poesia. Le discussioni con Calabria in quegli anni erano sempre impegnative. Non potevi barare. Non accettava né elogi né critiche se le motivazioni non erano convincenti alla luce di tutte le componenti culturali. Forse si discuteva di più sulle sue prese di posizione scritte che sui suoi quadri, sulle sue iniziative che lo vincolavano ad un attivismo politico da stakanovista piuttosto che dei suoi disegni. Con quel bel volto da bambino corrucciato anche quando faceva alzare in continuazione il fumo nero dal mezzo toscano, anche quando tra i capelli neri-corvino cominciavano ad apparire dei fili bianchi come fossero dipinti per civetteria.

Ma ecco Calabria tornare, dopo le disquisizioni, nelle gallerie di Roma e Milano con una gagliardia e una sicurezza che era certo anche frutto di quel gran dibattito interiore e con gli altri.

Il periodo di stasi e di silenzio, del gran lavoro politico, culturale, sindacale ha dato a Calabria una fisionomia che può parere addirittura nuova a chi non abbia avuto comunanza con lui. Uomo dalla sensibilità coperta, dalla tenerezza soffocata, Calabria ha saputo portare via da una città come Venezia certi ricordi che la città dà soltanto a chi li merita. Lo si avverte non soltanto nelle immagini che ripercorrono Venezia nella memoria con commovente intensità come nella tela del «Caffè Florian» dove l'azzurro è tale come può esserlo solo tra la superbia dei monumenti e la dolcezza limpida del mare che la lambisce, oppure nel tragico contrasto tra luce e tenebre, tra inconscio e visibile, tra enigma e certezza del «Cimitero di Venezia», e ancor più in una delle tele che ha un fascino diverso non soltanto nell'iter pittorico di Calabria ma in tutta la pittura contemporanea: mi riferisco al quadro «Da una città d'Italia» che ho ammirato a Milano nella galleria «La linea» di via Borgonovo.

Certo la desolazione e l'abisso ora attirano di più la mente di Calabria; lo incanta di più il silenzio e la fine che l'inizio e la folla che un tempo entrava rumorosamente nella sua pittura ed ora incombe come se dovesse giungere da un altro mondo. Eppure resiste anche nelle creazioni più fantastiche una realtà sempre folgorante, un bisogno di misurarsi anche con la catastrofe e con l'uomo risucchiato in una crisi che pare senza sbocco. Il terrificante spinge Calabria ai limiti dell'assurdo e alla rarefazione dell'astratto ma ripensando alle sue prime cose personalmente sono più portato a riferimenti goyeschi che a vedere le

iperboli e i simboli che attraversano come saette fulminanti i quadri di Pollock.

È certo il tempo, il momento, il *redde-rationem* dell'uomo con il confuso tempo dei riflussi, dei regressi, del tragico sopraffatto da una insensibilità persino vile per cui non si trovano più né parole né segni che valgono a un ridestamento di volontà. Una sorda tristezza alimenta il lirismo concitato e sensualmente conturbante di Ennio. La notte in cui pareva si fosse tutto immerso nei pensieri e nelle parole, la notte dei ragionamenti e dei complessi ideologici, la notte del lavoro infuriante con i pennelli quasi fermi, è passata. L'alba è ancora attraversata da tenaci conturbamenti ma robuste architetture già sostengono una nuova costruzione. Dalla distruzione, Calabria ha la forza di salvare l'essenziale. Così infatti egli scrive come un'autocritica e un segno ad un tempo di salvezza: «L'opera da un ruolo anti-ideologico viene mortificata a un ruolo di asservimento dell'ideologia intesa come falsa coscienza. Tutto ciò è alle nostre spalle con i pro e con i contro e con tutto ciò con cui bisogna fare i conti. Occorre acquistare l'egemonia moderata sul ritorno dell'opera, revisionando le esperienze fatte con l'immersione nel politico per riproporle di nuovo in uno sforzo più rigoroso di recupero del "sociale" e del "psicologico" per un ampliamento della funzione conosciuta dell'opera».

Ancora un linguaggio che è difficile per voler essere preciso, ma chi ha detto che la pittura protesa al nuovo sia facile?

L'autoritratto di Calabria sta qui: tra filosofia, scienza, poesia, il tutto avvolto in un calore umano che dà trasparenza e rilievo a tutti i veri significati.



Quasi coetaneo di Calabria ma esemplare diverso, anch'egli con un monte di problemi a sovrastarlo è Piero Guccione. Contrariamente a Calabria anziché immergersi nel politico, nei fatti della vita convulsa di questi anni, egli si è arroccato nella contemplazione attiva. Esiste la contemplazione attiva?

Guccione ne fa fede.

Isolano: siculo non lo è soltanto nel calore che lo accende ogni volta quando la nostalgia gli riporta alla mente un'immagine della terra madre, e non lo è soltanto neppure nel colore che è riuscito a stemprare leggerissimo tra alba e tramonto. Guccione non zappa nella terra brulla, scava nella sua cultura fatta di pensamenti, di studio, di attesa. Il suo zenit è cioè la cultura sommersa della sua Sicilia, l'amore e la necessità della ricerca che è spasmodica come accade solo per chi sa che il segreto si può svelare se ritrovi la tua innocenza insieme a quella della terra e del mare. Guccione sta disperso tra queste due dimensioni: la terra e il mare.

La rarefazione di Guccione che si incontra sulla realtà non per distrugger-

la o pietrificarla ma per farla vagire come se nascesse ogni alba, ad ogni pennellata, in ogni segno, lo spinge a continuare a cercare e il suo colore che si immerge in prospettive sempre più lontane è invece il colore che ti bagna se è di mare e ti innalza se ti porta sulle nuvole del cielo. La poesia più è mormorata, più è essenziale, tende a mangiarsi le parole. Resistono di più le pause e i silenzi. C'è addirittura il pericolo della pagina bianca, dell'ermetismo oppure del reclinarsi perdendo la dimensione degli oggetti in lontananze misteriose. Ma c'è l'antidoto quando uno sa estrarre quanto di poesia ha in corpo.

Piero Guccione prende così il viso della sua pittura. Ha gli occhi dell'arcobaleno. Colori che ritmano le linee dei suoi quadri con quelle tinte che chiedono alla serenità di aprirsi perché possano sparire finalmente i nascosti tormenti. Parlando con lui, guardandolo più dentro ti accorgi che la sua malinconia è segnata nel profondo. Non è solo nostalgia della Sicilia, del suo mare: è qualcosa di più composito, di più intimo e allora passi ai suoi disegni in bianco e nero, a quei suoi «Studi per Fernanda» e vi trovi scavati i sentimenti, i segni di un amore, i tratti persino desolati, finché filtra la luce degli occhi a ricordare che al di là di tutto occorre ritrovare la serenità. È la serenità dei suoi nudi appena accennati, dolci nell'intrico suadente dell'amore senza vizio.

Guccione non disegna, tocca appena la carta e la tela quasi avesse timore di infrangere il bianco, di rompere il silenzio. La verità l'ha scritta Enzo Siciliano là dove ha capito che «Guccione riscopre il disegno come natura». Il segreto è davvero qui. Guccione non vorrebbe dare al disegno nulla che non sia naturale. Come crescessero sulla tela fiori, fili d'erba, linee, quelle serpentine che le onde tracciano sul mare. E i colori? Quando deve stenderli sulla tela Guccione è quasi preso da tremore. Non solo non è mai soddisfatto degli azzurri che risultano così veri, palpitanti nell'aria come la tela scomparisse e si stagliasse nell'orizzonte, ma è che dentro a questo tremore c'è il suo tormento umano, la ricerca d'una libertà totale sempre impossibile.

In fondo questo pittore-poeta, con tutto quel lirismo soffuso, è lui stesso un racconto dove memoria, immagine, realtà si conturbano e si intrecciano di continuo. Un racconto dove si può fare a meno delle parole, una pittura di sensazioni.

Basta fermarsi a guardare uno dei suoi dipinti: «L'ombra della palma» un quadro dove Guccione in un momento di estasi estremamente riflessiva rivela che sentimento e ragione hanno trovato l'equilibrio perfetto e dove vi sono le sue linee geometriche, i suoi segmenti quasi invisibili, tutti i suoi colori dall'azzurro al grigio, al giallo appena accennato, al nero tormentato con le rare oasi bianche.

Basta anche questo solo quadro per capire che Guccione ha tracciato davanti a sé non delle tappe ma degli impegni a cui non può mancare. Sono gli appuntamenti della poesia e sono i più reali quando esistono in un artista che li ha intrisi indelebilmente nella sua esistenza.

L'IMPATTO TRA POESIA E PANE

T

ROTTI vive a Roma soltanto quando insegna all'Accademia di Belle Arti. È l'artista più giovane ad avere conquistato quel posto ambito nell'insegnamento. Trotti quando vive nella capitale non si chiude in studio a consumarsi nel colore tra segni e fantasie. Vive da uomo attivo la sua parte nella socialità, nella politica, nella polemica. Partecipa col suo entusiasmo e la sua ironia, ben cosciente delle proprie forze e soprattutto della sua volontà. È un uomo e un pittore aperto. La sua fortuna sta nella serenità. Non ha nulla da nascondere. Non ama né le confessioni né le autoflagellazioni né i trionfalismi. Si misura dal lavoro che fa, da quello che riesce a dare di se stesso più che sui pareri dei critici, più che dagli inviti alle Biennali. Non ha in casa depositi di quadri. Li fa, li vende, li regala. La sua pittura è un dialogo con la gente. Non fa distinzioni. È un giramondo. Per questo appena può, lascia Roma. La Siria in particolare è la sua patria d'adozione così come altri paesi in cui non solo porta le sue mostre ma si ferma a lavorare. È curioso di tutto perché la curiosità, i tanti interessi, sono la vita. Se in Italia i grandi quotidiani ospitano le sue interviste polemiche, in Siria è ancora più popolare e i giornali dedicano intere pagine al suo lavoro. Il mondo arabo lo attira particolarmente.

Trotti non teme l'angoscia, la vuole anzi assaporare perché solo dopo avere coscientemente sofferto ci si può aprire la strada alle certezze e scoprire nel profondo l'arcobaleno di una felicità da conquistare. Ecco perché l'impegno è nello scoprire attraverso il disegno, il bianco e il nero i misteri della donna, l'inconscio che è in noi, il grido soffocato che ci sta rappreso sulle labbra, i gesti di abbandono e i gesti perentori rasentando la disperazione, addirittura il delirio e il nirvana. Di tutta questa cultura Trotti se ne è impossessato, ma non per cadere nell'intellettualismo freddo e perciò sterile ma per sapere cogliere nella vita che ha davanti agli occhi la sua parte di poesia. Così Trotti è arrivato alla vampa dei colori che splendono, ai paesaggi solari senza pentimenti. Direi che i vari passaggi o cicli dall'astratto all'informale, al prorompere di una particolare figurazione, sono stati determinati in lui dalla felicità del colore. Trotti muta il modo del linguaggio ma parla sempre con la stessa voce e con una coerenza che non fa salti.

Anche le sue tecniche, la sua bravura nel disegno come la sua fertilità inventiva hanno la stessa matrice, s'intridono una nell'altra senza prevalenza.

I critici che si sono occupati di lui hanno insistito sulla «trasparenza della sua poetica del gesto», sul suo «prendere dall'impressionismo e dall'espressionismo». Personalmente vedo nella pittura di Trotti tutto questo ma soprattutto la presenza sempre viva di chi avanza tra dubbi e contestazioni ma senza lacerazioni né esistenziali né artistiche. Si susseguono così sulle sue tele paesaggi di figure, animali e creature e su tutto domina il corpo della donna che è sesso e castità, che è rispetto e tenerezza.

Trotti ha anticipato il movimento della liberazione della donna. Ecco l'altro tasto su cui vale insistere per intendere la pittura di Trotti: il suo anelito liberatorio. Non accettare imposizioni come già non l'accetavano i suoi paesaggi del periodo informale, le sue nature morte. Libertà come supremo bisogno, libertà come pane e come spazio, libertà di tuffarsi anche nell'indistinto.



Sempre a Roma vive e lavora Enzo Brunori. Avevo saputo di Brunori da tre amici che mi hanno parlato di lui in tempi diversi.

Due degli amici purtroppo non hanno più voce: Birolli e Russoli, il terzo è Carlo Zauli. C'è stato un denominatore comune nei loro discorsi: Brunori è un artista proprio perché è un uomo partecipe, attivo nella politica e nel sindacato. Questo tratto di Brunori è importante. Un pittore che ama scoprire l'anima delle nuvole, l'anima delle mimose e che nei suoi colori sa dare il lento suono del cadere della pioggia, vive in contrasto al quotidiano non con l'impegno fatto di parole ma con i fatti, operando senza chiedere ogni momento dove, come, quando passare dalla ricerca all'azione.

Be', questo impatto tra poesia e pane me lo rende fratello, questo non inseguire farfalle sotto l'arco di Tito poiché fuoriescono sempre nuove farfalle e nuovi archi, questo non fare l'intellettuale per l'intellettuale di quelli che si buttano in politica a tempo pieno volendo addirittura fare la barba ai politici e poi se ne ritirano sdegnati perché non sono riconosciuti profeti, mi fa collocare subito Brunori fra gli uomini e gli artisti seri. Serio è una parola che oggi è caduta di moda. Si usa solo per indicare i musoni, i senza fantasia.

E invece Brunori ha un bel volto sorridente, sente che la vita è piena ogni giorno e la ama: per questo è un uomo serio. C'è tanta necessità di serietà! Certamente più dell'austerità e dell'impegno dell'intellettuale, rimasti slo-gan a fare da stelle filanti per coprire l'accidia o per usarli sfogando una falsa contestazione.

Lionello Venturi che gli è stato amico e maestro ha definito Brunori un uomo e un artista partecipe. Nello Ponente ha detto che la sua è una umanità scontrosa, soprattutto per significare che egli aborre le chiesuole, le mode, i cenacoli, dove ogni parola è detta per involarsi tra gli extraterrestri. Evviva dunque la sanità morale di Brunori che rifiuta con ostinata volontà di tradire se stesso a costo di non apparire molto sulle prime pagine anche quelle che si occupano d'arte, e a non ingolfare le gallerie con le sue mostre.

C'è qualcos'altro di molto positivo nella cultura di Brunori uomo e pittore: il rispetto, lo studio del passato per trovare l'equilibrio con il presente e per essere più deciso e ferrato nella ricerca senza posa e senza cedimenti. Guardando il suo cammino d'artista dal '45 ad oggi, si ha la netta sensazione che pochi pittori hanno saputo insistere con tanta lucida caparbia e tanta fantasia inventiva per scavare nel linguaggio ch'è fatto di immagini, segni, geometrie, colori che comunicano emozioni sempre nuove.

Brunori in sostanza tende a rispondere alle sue intime, interne istanze. Per non tornare al solito nome di Cézanne, rimanendo con i nostrani e i contemporanei, direi che la stessa intonazione l'ha Chighine. Nelle sue tele si avvertono certi appunti lirici di Montale come nel quadro «Due, la pioggia», e anche nell'altro «Con timore». «Alberi», un altro dipinto di Brunori, fa invece riandare all'Ungaretti della «Balaustrata di brezza». Da Pavese, Brunori ha preso addirittura il titolo di un racconto per un suo quadro: «La bella estate», e di Quasimodo ha parafrasato il verso «del falso e vero verde» nella tela «Antico e nuovo verde». Brunori è un pittore con un suo inconfondibile ritmo anche quando ama ginnasticare con la letteratura.

L'INNAMORATO DEI COLORI E DEL DISEGNO

S

UL «Settebello» del pomeriggio da Roma a Milano si fanno molti incontri: le due città cominciano il dialogo sul treno. C'è chi esalta Roma, ma il milanese non molla: Milano è Milano, non diciamo storie, non cambiamo le carte in tavola. Chi vuole lavorare deve venire a Milano. È una città dove anche per chi patisce di solitudine ci si rende conto che il male è in se stessi perché, anziché sentirsi esiliati, si ha la possibilità di sentirsi continuamente accerchiati da voci, richiami, tensioni persino frenetiche verso la vita di comunità. Il milanese deve parlare, deve partecipare e fare partecipare. Non ha razzismi di sorta, né pregiudizi. Anche i «terroni» che salgono dal Sud o i «polenta e latte» che scendono dal Veneto o dal Friuli, devono farsi un po' milanesi, prendere il loro passo e dopo un po' di mesi sono essi stessi a rubare qualche parola del dialetto meneghino. È così! «Daghela avanti un passo...» e si crea il cameratismo, la compagnia, si va insieme al caffè e al campo sportivo. E attenti: i milanesi non vogliono cambiare la testa a nessuno. Sono dialettici, amano la discussione. Si dividono tra interisti e milanisti, ma se tu sei tifoso del Napoli, restaci. Si fanno scommesse, si può discutere all'infinito in dialoghi come questo: «Voi milanesi avete tutto questo, ammettiamolo, ma volete fare paragoni con le bellezze di Roma,

col suo ponentino, con la sua filosofia del vivere? Voi milanesi ve ne andate prima all'altro mondo perché inseguite il lavoro, sembrate matti tanto andate di corsa per le vostre strade. Noi guardiamo anche il cielo, gli alberi del Pincio, il Tevere che scorre. A Milano avete addirittura coperti anche i fiumi che scorrevano attraverso la città per andare più veloci fra mura di cemento. E poi chi ha detto che si lavora soltanto a Milano? È un luogo comune che deve finire. Si lavora anche a Roma e se al Sud il lavoro fosse assicurato lavorerebbero anche là. Se Milano è davvero antirazzista deve battersi ancora di più perché il lavoro sia sicuro in tutto il paese!». E così chiacchiere all'infinito. Le due città si spiegano e si toccano attraverso i rispettivi tifosi, il treno si anima, diventa salotto quando non finisce col diventare caffè con sfide chiosose alle carte.

Proprio sul «Settebello» ho rivisto il volto di Domenico Purificato, conosciuto e frequentato in anni lontani quando andavo a Roma per le riunioni dei direttori di quotidiani e ci si incontrava con lui e i suoi compaesani ciociari, Ingrao, Beppe De Santis e Libero De Libero.

Purificato ha ormai i capelli increspati di bianco alle tempie, ma gli occhi sono sempre lucenti. È ancora il bell'uomo cui guardavo con curiosità. Ci sovrastava tutti con la sua testa sventolante. È anche un organizzatore e un maestro, ma è rimasto soprattutto innamorato dei colori e del disegno.

Nel salutarmi alla stazione, una volta arrivati a Milano, mi invita ad andare a vedere le sue ultime cose.

Invito accettato. Sono da lui qualche giorno dopo e scrivo queste riflessioni: «In queste tele c'è tutto Purificato uomo, il suo modo di affrontare la vita e il lavoro senza stare chiuso in caselle fisse, il suo modo di essere professore senza parrucca e senza strafottenza come fa oggi a Brera, e con le sue qualità positive si scoprono anche quelle che molti considerano negative».

Quale altro pittore denuncerebbe nel suo lavoro «un tantino di retorica»? Soprattutto quelli che ne sono gonfi la negano e stanno pensosi ad attendere cosa inventeranno per lui i critici complicati pronti a scoprire significati che l'artista non si è mai sognato di dare. Così avanza la fama sugli alambicchi delle parole. Purificato non ama né il misterioso né l'ambiguo che, intendiamoci, può essere anche significativa per chi ne è prigioniero o investito.

Purificato vive la vita semplice degli uomini che trova nella scuola, in strada, in famiglia. Porta sempre e dovunque la semplicità della sua terra ciociara, cammina col passo della sua gente. Perciò ha fatto fatica, sopportato sacrifici, è stato al centro di scontri. Ma ha affrontato tutto con ottimismo. È questa la bussola di Purificato, l'unica. Da quando faceva i primi approcci alla pittura nella «Scuola romana» con Scipione, Mafai, Mazzacurati, a quando si intestardiva nell'intendere la pittura di Masaccio o quando stava con Guttuso al tempo della «Fuga dall'Etna», sempre alla ricerca di una integrità tematica, innamorato della



«DISEGNO», CHINA, cm. 33,6x47

◀ SENSO DI LETTURA DELL'OPERA

figura, preso nel discorso dalla natura, dalla vita. A Purificato piace la gente viva, che si muove, che combatte. Tutti i suoi dipinti, dai ritratti ai paesaggi, dalle fanciulle felici dell'oggi ai ritorni ai temi mitologici, hanno dentro questa esigenza, questa volontà, questo abbandono a costo anche di rischiare «un tantino di retorica».

Purificato ha attraversato il suo tempo con amici scrittori e con i loro libri, con le loro battaglie culturali e politiche, da Moravia a Bernari, da Pavese a Vittorini e soprattutto con uno scrittore che sente nella pelle: quel Jovine di «Ladro di galline» e delle «Terre del Sacramento». Questa partecipazione culturale è un'altra caratteristica di Purificato. Così come lavora con indomita passione seguendo il suo itinerario umano e pittorico senza distrazioni e senza albagie.

L'ho seguito nei mesi in cui preparava le opere per una mostra al centro della quale figurava un grande dipinto di tre metri per due: «La morte di Pulcinella all'assedio di Gaeta». Ho seguito passo passo l'apparire delle molte figure, dei loro gesti, la luce trasparente degli occhi. Certo c'è un rapporto insistente con la grande pittura di Masaccio, ma questo quadro si è delineato nella mente di Purificato leggendo il libro di Alianello che raccontava appunto dell'assedio di Gaeta nel tempo dei Borbone. La prova mi pare importante e dimostra il coraggio pittorico di questo artista che sa raccontare come uno scrittore nelle pagine di un libro, in un incontro da cui nasce un impatto emozionante che ti fa rivivere e toccare con mano la tragedia.

Purificato è un pittore che narra e dipinge per tutti.

STACCARSI LA MASCHERA

S

ONO a Milano. Un mattino verde di piante e cielo terso. Floriano Bodini mi telefona dicendomi che è la giornata giusta per andare a trovare Giuliano Vangi nella sua casa arroccata a Fogliaro, una località tra Varese e la collina che sale verso Gemonio. La grossa casa di Vangi è costruita sopra un barranco ed è ancora da completare, ma lui vi abita già da mesi con la sua famiglia. Per arrivarci bisogna attraversare una sottile lingua di terra su cui la macchina di Bodini passa a fil di spada. Vangi è uscito sul cortile ad attenderci. È persona

naturalmente composta, con un viso serio, senza gesti d'entusiasmo. Anche quando saluta Bodini, al quale lo lega una vecchia amicizia, non si lascia sfuggire neppure un sorriso. Vangi non è di quegli artisti che fanno gli orsi per poter dire quanto non oserebbero rimanendo persone normali. Ha congenito il comportamento di un operaio, il modo di fare di chi è abituato a lavorare in silenzio. Non è alla catena, non è un robot, ragiona lucidamente anche nei soliloqui con se stesso, ma ogni espansività lo disturba come se non potesse sprecare neppure una parola. Tutto quanto può dare come intelligenza o energia lo utilizza per il suo lavoro.

Entriamo in casa. Vangi ci fa strada nel grande spazio dove ha voluto far-

si uno studio-officina. Il locale è così spazioso che ci si perderebbe se Vangi non lo avesse popolato (ecco una parola che in questo caso acquista tutto il suo vero significato) di sculture d'ogni dimensione. La prima impressione è di stupore. Troppe cose, difficili da osservare una per una, come quando ti investe una luce troppo forte o d'improvviso si spalanca dinanzi a te un filare di piante: mandorli, peschi, ciliegi, tutte fiorite nello stesso tempo.

Vangi se ne rende conto. Mi guida, sempre in silenzio, davanti alla gran parete, coperta dai disegni preparatori che la coprono tutta. Sono disegni, schizzi in bianco e nero, qualcuno con rifrazioni geometriche, altri con invenzioni tutte fantasia. Paiono fare a pugni l'uno con l'altro se non ti rendessi subito conto, da impercettibili segni, che è una mente e una mano sola ad averli realizzati. Allora mi prende desiderio di chiedere a Vangi che rompa il suo silenzio e mi spieghi alcuni perché. Invece di rispondermi Vangi mi porta cocciutamente silenzioso a passare in rassegna le sue sculture. L'uomo che salta il muro slanciando il corpo al di là dell'ostacolo, i muscoli tesi. Donne in materia bianchissima con occhi artificiali proprio come volessero essere veri e fare da spettrale contrasto a quei corpi levigati color calcina, scostanti. Da una statua all'altra, osservandole, senti che emana una forza, una energia che le collega, la stessa tensione del volto di Vangi. Finalmente si decide a darci le spiegazioni essenziali. Perché ha fatto quel volto, quel tergo, quell'animale, quella donna a cui ha voluto aggiungere la peluria del sesso perché scopertamente dica anche la sua sensualità come dare calore a quel colore crudelmente livido e rilucente, a spiegare l'orbite scavate per applicare poi occhi che brillano di una voluta falsità.

A cena Vangi si trasforma in un simpatico padrone di casa ma sempre per parlare d'altro, non del suo lavoro. La Lombardia, Varese, l'hanno conquistato ma ora ha esaurito il beneficio di quell'aria. Lo mordono altre nostalgie, altre memorie. La terra toscana, Barberino del Mugello dov'è nato, Firenze dove ha studiato all'Accademia di Belle Arti, e Pesaro dove ha insegnato in attenta armonia tra l'affetto degli allievi e la stima della città.

Vangi è un fedele ai luoghi a tempo determinato. Quando si trova in un posto e vi si ambienta, si rinchioda in quel tepore e lavora sodo. Poi d'improvviso gli balza impetuosa la voglia di cambiare aria. Non a caso ha voluto andare a vivere, a studiare, a lavorare per dieci anni in Brasile.

Adesso ha già deciso di vendere la casa dove siamo che non è neppure finita, e trasferirsi nelle Marche. Lo farà, ormai ha preso la decisione.

Tornerà in Lombardia presto, per una mostra che ritiene importante, proprio a Milano. Infatti dopo qualche anno ecco le sue sculture nel Palazzo della Permanente a Milano. Vangi, in queste opere è riuscito a fare una sintesi della sua vita d'uomo e di artista. Dopo aver visitato con lui la mostra gli ho dovuto dire che il suo raccontare aveva preso il solitario tono d'un canto leopardia-

no. Ho spiegato che cosa intendevo con queste parole in una nota sulle sue ultime opere.

«Vangi è un leopardiano anche se non s'attarda più ad osservare le mura e gli archi divelti, ma cerca di introdurre l'uomo nella civiltà dei contrasti senza temere nuovi ostacoli e mode che egli getta nel frantoio di una spasmodica ricerca. Vangi non si volta neppure indietro a cercare tra il passato quella che fu gloria, si getta in avanti perché questo è l'impulso della sua vitalità».

Ancora personaggi impigliati nel bagliore accecante di una materia astrusa ch'egli ha saputo rendere plastica, sconscrandola e consacrandola ne «La donna seduta con fiore» la quale vuole attorcigliarsi a tutti i costi alla vita sia pure attraverso una intensa e attonita contemplazione. Ecco «Le pianacce» con l'uomo solo come solcasse un deserto su cui hanno fatto speroni neri detriti.

L'uomo deve, vuole, andare al di là; sa che ci saranno altri uomini, altre voci, altri silenzi. E infatti nella lontananza metafisica anche quelle donne solitarie in attesa sulla spiaggia, sia quelle in piedi, sia quelle sedute, entrambe sole, ancora gli occhi spalancati ma non più sbarrati sulla lontananza non sono più quelle viste nella casa di Varese. Una è stanca, si sdraia, tenta il sonno, s'acquieta e si raggruma come una chiozza ancora intrisa di maternità amorosa per i pulcini che le sono stati strappati.

Che c'è al di là di quello che tu vuoi vedere a tutti i costi? Che c'è al di qua della maschera che porti per nasconderti agli altri e a te stesso? «L'uomo con maschera» è forse il momento di rottura, della confessione, del dialogo intimo? L'uomo che si vuole conoscere, che si lacera il viso, si stacca la maschera, che vuole scoprirsi per ogni responsabilità. Spalle e muscoli tesi nello sforzo titanico, il più aspro perché contro se stesso, stanno appunto a dimostrare che ce la farà a liberarsi. Anche l'altra scultura, «L'uomo che scende le scale», nel suo atteggiamento non è di chi vuole scendere agli inferi, anche se nella fissità degli occhi, nei gesti preoccupati delle braccia pare volersi accertare dell'equilibrio e se saprà trovare la donna, la casa, o se dovrà ancora attraversare gli androni del mistero, ma il passo è sicuro, tutta la figura è movimento. Così è slancio «L'uomo sul mare», come è in evoluzione «L'uomo nudo con braccia alzate» alla cima della scala a risalire la quale ha speso certo tanta energia, così come «Simone» è statico solo al primo avvicinarsi ma poi t'attendi che parli, che s'alzi, che ti venga incontro. Vangi è tra i pochi artisti che non teme il progresso tecnologico. Come sa attraversare il deserto, vuole cimentarsi con le nuove scoperte dell'uomo. Non rimpiange né si dispera. Anche la tecnologia si può conquistare per piegarla a servire la sorte dell'uomo. È l'uomo che l'ha inventata, che la utilizza, che ne deve essere l'artefice per trarre a salvamento se stesso e la genialità inimitabile della natura.

Il racconto leopardiano di Vangi continua. Ora la poesia ricacciata nella

pietra, nel legno, nel bronzo, nel marmo fuoriesce come uno zampillo d'acqua limpida. Qualcosa è mutato. Le esperienze di Barberino del Mugello, Pesaro, Brasile, dello strapiombo di Varese, hanno trovato l'amalgama.

Ogni elemento in cui Vangi si è immerso trova ora il suo impatto. Le scorie disperate lasciano spazio a una luce nuova che fuoriesce ancora dal bianco livido, dal nero atroce, ma proprio perché si apre la strada dell'ombra, si fa più scintillante.

Vi sono cespi di fiori, vi sono gli uomini che s'incontrano sia pure in uno spazio tondo, perché bisogna a tutti i costi incontrarsi. C'è l'uomo col bambino, prima ancora che uniti nello spasimo del terrore, uomo e bambino con gli occhi sbarrati cercano la salvezza, ma nell'altra scultura di fronte ecco che tutti e due, bambino e uomo, hanno superato il muro del suono, lo spazio senza fine e l'uomo sorride nella sua forza intatta e il bimbo felice pare svolargli dalle mani.

Vi sono «Gostino con Tecla» ancora rappresi nell'incertezza eppure già camminano appaiati, l'uomo vestito soltanto dei suoi muscoli, Tecla chiusa nella sua veste per la cerimonia casta dell'incontro affettuoso. Vi è «Maria Chiara», nuda, con occhi aperti a guardare dentro il mistero. Ha capito tutto. L'adolescenza si fa poesia. Finché le «Due teste» tese in un bacio vorace dove le bocche non soltanto si toccano ma si incarnano una nell'altra in un amore che è spasimo, tormento, terrore del distacco e dell'addio, soprattutto tenerezza dell'attimo senza fine.

Ecco: tenerezza. Non è anche questo un dipanarsi lento del discorso leopardiano di Vangi? La tenerezza è così viva e palpitante che si mostra tutta nei disegni preparatori di ogni scultura, trepidi nel segno, nei colori, nei gesti, un disegno che in un certo senso contrasta col suo morbido alla durezza della materia.

Vangi ha sempre ubbidito al suo senso creativo.

Qualcuno ha parlato di artisti tedeschi. Certo il raffronto pare facile con la durezza di Vangi che non chiede né pietà né misericordia per i suoi personaggi. Ma è discutibile perché Vangi ha una precisa connotazione, una ben precisa personalità. Forse anche in questo è il più solo. Se mai perché non Siqueiros e il Brasile? Perché non Arturo Martini o Sironi, quando Vangi calcola anche gli empi retorici senza per questo obbedire ai roboanti miti romani presi d'accatto?

Certo, Vangi osserva quello che gli ruota attorno. I suoi personaggi non hanno tutti sempre gli occhi spalancati? Il racconto leopardiano di Vangi è tale proprio perché solitario. Vangi non ci sta, non vuole fare parte del coro, è un solista.

NOTTI DI POESIA E PITTURA

A MILANO ci sono stati negli anni del dopoguerra interi vecchi palazzi occupati da studi di pittori. Nei lunghi corridoi si aprivano androni più che stanze perché molti pittori avevano abbattuto tutto anche i muri divisorii delle camere per avere più spazio. Accadeva soprattutto in quel tempo ma l'occupazione pacifica continuò anche anni dopo. Erano veri e propri acquartieramenti di artisti, scultori, pittori ed anche i primi fotografi che ambivano essere qualcosa di mezzo tra l'arte e la fotografia. Molti avevano brande nei corridoi e dormivano anche lì, più scaldati dal vino che bevevano, quando uno di loro riusciva a vendere un quadro, che dalle piccole stufette a legna dalle quali veniva il fumo che si sposava con la nebbia capace di avvicinare i palazzi nella foschia del suo grigiore. Eppure che fervore di opere, che tensione, quante discussioni e quanti disegni e tele. Era più facile allora che mancassero i colori e la tela piuttosto della volontà di fare e delle idee degli artisti.

Già le discussioni al «Giamaica» o al bar della Titta, e negli altri caffè di via Brera, o alla trattoria del «Soldato d'Italia» o da Pirovini, si concentravano sulle cose da disegnare e dipingere, discutendo contemporaneamente di politica. Gli artisti allora partecipavano alla vita sociale, si univano agli operai nelle opera-

zioni di ricostruzione. Persino quei palazzi per metà ancora sventrati che occupavano nelle parti rimaste in piedi, li spronavano a creare. Il paese, il popolo, l'orgoglio di una civiltà non potevano morire. Raffaele Carrieri era uno di quelli che si aggirava tra loro a spronarli. Quando riusciva ad ottenere silenzio, parlava con l'inventiva che gli era propria ed insegnava senza predicare. Poi leggeva le sue poesie richieste come presentazioni ai loro cataloghi per le mostre. Per ricambiare, tutta una serie di pittori gli faceva il ritratto per affetto, se no Carrieri, alieno da ogni piaggeria o ruffianamento, sarebbe andato in bestia e avrebbe squarciato la tela. Erano sere e notti nelle quali poesia e pittura si compenetravano e andavano di pari passo segni e parole, effusioni liriche e colori. Così passava Quasimodo traducendo i versi di Catullo e Mimnermo come a ridestare le antiche storie d'amore e d'ira, quando non arrivava colluttando con Orazio Napoli che non cedeva d'un millimetro nelle dispute. Aveva tenuto testa a Bontempelli e alla Masina da Pirovini e passava sere intere con Giandante ammaliato dalle sue costruzioni architettoniche, dai suoi quadri e dalla sua follia.

Dopo aver fatto parlare di sé nel mondo, Giandante s'era conficcato dentro Milano come una spina. Feriva con le parole ma più spesso era lui ad essere ferito. Dipingeva. Dipingeva negli ultimi anni senza più preoccuparsi di come dipingeva pur di non lasciare il pennello. Irascibile fino a rinchiudersi in uno studio e far passare i quadri da sotto la porta tarlata per compratori insistenti, anarchico più che mai perché si sentiva umiliato e offeso da tutto quanto lo circondava: uomini e cose. Ormai andava incontro alla morte dipingendola con i colori di un carnevale fosforescente quasi per non riconoscerla più se non per sprofondarle in seno impastato di tutti i colori ai quali aveva offerto la sua vita errabonda finita tristemente in isolamento come un cane divorato dalla rabbia.

Proprio in uno di quei palazzi abitati solo da artisti, ho incontrato in quel tempo per la prima volta Bergolli e Banchieri.

Giuseppe Banchieri si aggirava nel suo stanzone con l'angoscia che si porta dentro chi è in esilio anche se è stato lui a scegliersi la nuova dimora. Ma appena prendeva in esame i colori dimostrava la felicità del merlo che ha trovato una gabbia spaziosa da non parergli più tale, dove può volare e cantare. I suoi colori avevano appunto il luore delle penne del merlo quando saltella nel prato e il suo nero lucido e il suo becco giallo risaltavano nel contrasto dell'erba verde. Non è vero che tutti i pittori aspettano l'ispirazione. Quando Banchieri si metteva a dipingere, ed era la sua maniera per starti insieme e farti compagnia, era lui l'ispirazione nel volto teso, negli occhi allucinati, nella mano fertile che non sbagliava né un segno né un colore. Era tutto fatto di pittura, come gli sbocciasse tra le mani e nel cervello, come fosse l'unico modo di dire il suo evvi-va alla vita. Certo, portava anche egli dentro la sua particella di disperazione, il suo seme di infelicità, ma agli altri, Banchieri pittore, dava solo gioia. Soltanto

chi sapeva guardare dentro l'impasto dei suoi colori poteva scoprire nel profondo delle ombre le pene dell'uomo. Quel giorno ch'ero con lui stava appunto finendo un ritratto autocritico di se stesso, naturalmente dipingendolo. Un paesaggio che riempiva la tela, e al centro un pittore che dava mano ad un altro quadro nel quadro.

Io l'osservavo da vicino, inseguivo le sue mani trepide sul pennello. «Aspetta, questo lo finisco e te lo terrai per mio ricordo, perché io sono questo. Uno che appena finisce un quadro lo ridipinga da capo. Non mi preoccupo dei risultati a cui posso arrivare, mi interessa immedesimarmi, essere dentro, portare i colori nel sangue e il sangue nei colori».

A distanza di anni, quando guardo quella tela ho l'impressione di sentire ancora Banchieri trattenere il fiato mentre è intento a dipingerla.

Banchieri ha da anni lasciato Milano per la Versilia, la nebbia per il mare, ma non ha certo dimenticato la concitazione di quel tempo milanese.



Aldo Bergolli guardava lavorare Banchieri meravigliandosi ogni volta. Riconosceva così anche la sua pigrizia, il suo costruire segni e quadri troppe volte soltanto con la fantasia senza aver l'energia di metterci mano. La tela lo preoccupava, quasi lo infastidiva.

Quando Bergolli riuscì a trovare, dopo ripetuti sfratti, due stanze per lavorare e fare casa (tutto il suo mobilio era un letto appoggiato contro il muro, alto come le sue gambe a tarantola) al terzo piano di una casa ad angolo nei pressi di Brera, andai a trovarlo. Mi venne incontro sulla porta, sorridente. Mi disse trionfante: «Ho trovato una sistemazione. Però se voglio rimanervi devo pagare l'affitto. Per l'anticipo ha pensato Ajmone. Sai, Ajmone oltre che artista è anche mecenate. Io lo sfrutto. Ho un po' di vergogna, ma lui mi aiuta a non mostrarla».

Contro la parete aveva pochi dipinti, molte tele bianche. «Vedi, da questa finestra quando il sole entra, io devo sdraiarmi sul letto e godermelo in silenzio. Ho mangiato più nebbia che pane questo inverno. E poi nel sole si vedono i colori mutare come d'incanto. Mi vengono alla mente figure e sensazioni astratte. Le sfuggo e vi ritorno sopra come fa la farfalla con il fiore. Vedrai che poi verranno anche i frutti. Io sono lento non solo per pigrizia ma anche perché sono estremamente dubbioso e confuso. Vedi le mie tele? Prova a leggerle. Mi paiono versi a cui mancano troppo spesso le parole. Gli spazi bianchi, i segni misteriosi mi intridono eppure capisco che bisogna anche iniziare finalmente il racconto costruendolo. Ma come si fa se non trovi i legami tra fantasia e realtà, tra luci e ombre? Allora, quando non ce la faccio, bevo. Mi pare che se ho dentro il fuoco e la droga tutto diventi più facile. Così coricato riesco anche a dipingere. Vedi,

questo quadro e quest'altro sono il frutto di un lavoro di mesi. Magari arrivo fino a metà in due giorni e poi ci vuole oltre un mese a completarlo».

L'ultima volta che incontrai Bergolli aveva già gli occhi che fissavano sempre lo stesso punto. Come fosse abbacinato. Le lunghe gambe parevano ridotte alle ossa tanto faceva fatica a muoverle.

Fu Ajmone a dirmi qualche giorno dopo che Bergolli era stato ricoverato e la diagnosi del suo male era una tragica sentenza senza appello.

«Sai, quel male maledetto. Stiamo facendo una colletta tutti noi suoi amici per trovare i mezzi per tentare le cure possibili. L'industriale Fontana, nostro amico, ci dà una gran mano».

Bergolli morì qualche settimana dopo, quasi rassegnato, gli occhi sbarrati a guardare il soffitto bianco di calce.



Nel cortile di via Sant'Agnesa dove lavoravano gli amici di Birolli e di Bergolli cresceva alto un albero di ciliegio. Era tra le prime piante ad annunciare la primavera nel chiuso delle case di Milano. Quando il ciliegio metteva la prime gemme Bruno Fanesi che aveva lo studio al primo piano sopra quello di Ajmone, mi telefonava per dirmi con la sua voce fonda: «Puoi venire, nel cortile il ciliegio sta mettendo i fiori. Sono i colori teneri che piacciono a te». Così ogni anno quando il ciliegio metteva i fiori bianchi, dolci ricami nell'aria, come per un velo di sposa telefonava anche Giancarlo Cazzaniga con la sua voce fresca e scattante: «Ehi! Ulisse, io devo farti vedere gli ultimi miei lavori prima di portarli ad una mostra a Monza. Ho dipinto anche il ciliegio fiorito. Se no Ajmone lo nasconde tutto per il piacere dei suoi occhi. Ha spalancato persino le finestre».

Quello era davvero il cortile dei pittori.

Milano, per chi non la conosce fin nelle viscere, fa venire in mente soltanto una città assiepata, fragorosa, congestionata di case e di gente senza verde e senza poesia. E invece ecco ad esempio un cortile dove tra vecchie mura splende un ciliegio in fiore e dove tre pittori si provano nelle loro magie: Ajmone, Cazzaniga, Fanesi. A piano terreno, con la porta verso strada c'è «La Spirale» dove da Morlotti a Guttuso, da Bodini a Ferroni, da Guerreschi a Cappelli, da Forgioli a Cremonini, da Francese a Lavagnino vengono di persona a seguire l'evolversi delle loro litografie. Di fianco sta la trattoria «Cenacolo» dove c'era quell'oste rumoroso e simpatico che prima si preoccupava delle vittorie o delle sconfitte del Milan e poi degli avventori. In quella trattoria sono passati tutti i pittori. Ajmone ha mille braccia e richiama tutti.

Con Giuseppe Ajmone la nostra amicizia data dalla primavera del '45. Il suo nome l'ho appreso assieme a quello di Pavese, Vittorini, di Natalia Ginz-

burg, di Calvino, di Giulio Einaudi, di Massimo Mila, di Antonicelli, di Carlo Levi, di Serini: la gran famiglia della Casa Editrice Einaudi.

Ajmone sotto gli occhi severi è incontentabili di Pavese preparava i disegni di copertina dei romanzi che avrebbero stupito l'Italia.

Poi, a capofitto, Ajmone scese a Milano. Piemontese — lombardo perché di Romagnano Sesia — Ajmone è stato per qualche tempo in bilico tra le due città, poi Milano e i milanesi l'hanno conquistato proprio perché in questa città nessuno si sente prigioniero. Per lui ha significato molto vivere e parlare quasi quotidianamente con Pavese, Calvino, Levi, partecipare con loro alle ricerche e alle scoperte culturali, leggere ancora dattiloscritte le loro pagine che avrebbero emozionato e fatto discutere più di una generazione. Certo questo ha contato. Anche la poesia ha bisogno di sostentamenti culturali. E Pavese era una miniera di insegnamenti: la letteratura francese, quella americana, quella russa.

Inseguire «la balena bianca» non era soltanto leggere quel libro, come intendere Dostojewskij non era soltanto leggere «L'idiota». Parlare allora di quel Proust così diverso da tutti e così vicino a certe propensioni di Ajmone, era per lui come per un devoto che s'infervori nella preghiera. La verità è che Ajmone possiede una dolcezza carica di energia. La sua musa (si può anche scherzare con Ajmone) è monocorde. Un nudo di donna, poi ancora un nudo di donna, sempre più rarefatti nell'aria, ombre, larve, ostinato a raggiungere la perfezione. Ma non ci si arriva mai. La perfezione come la felicità è irraggiungibile, proprio come la balena bianca, il mito di Pavese.

Ajmone cerca di reperire l'intimo delle cose e di ogni cosa più semplice, più umile. Non a caso Gozzano, che nobilitava «le piccole cose di pessimo gusto» è passato per le stesse strade di Torino e la sua poesia si è dilatata oltre le colline canavesi. Adesso si sa che molta della poesia moderna è scaturita dalle ricerche ossessive di Gozzano, come si sa che il suo costante amore e odio verso la morte era una battaglia sorda e tenace per riuscire a trattenere la vita anche con i denti. Il nome di Gozzano non l'ho fatto a caso. Mi sta bene accanto a quello di Ajmone. Se alla parola decadenza si sa dare il giusto significato i due, nel tempo diverso, hanno parentela.

Oggi, sono qui con Ajmone, di fronte al suo ultimo dipinto. Adesso cominciano a somigliarsi, ad avere dei tratti in comune. Dico certo cosa sbagliata, ma per me ritorna l'Ajmone di Torino quando dipingeva le copertine dei libri di Einaudi e ci incontravamo nell'antro di Pavese. Sono passati gli anni, ma sulla bocca abbiamo lo stesso sapore. L'abbiamo tenuto gelosamente nella memoria come i volti, i fatti, i sogni d'allora.

Gli è che in quegli anni giovani, accanto a Pavese e a tanti altri scrittori e uomini di cultura, macinando letture straniere, Ajmone ha rotto non solo fin d'allora le frontiere del provinciale, ma anche quelle dell'orto nazionale.

Da allora ha capito che la realtà è la pianta che cresce, l'uomo che ricerca e si rinnova, il ciliegio che mette i fiori, l'anima della vita. Da allora l'impegno a cui è rimasto fedele: quello di vivere da uomo partecipando a tutto, alla lotta culturale, sociale, politica, soprattutto alla vita.

Questa autentica cultura l'ha difeso sempre dagli intellettualismi, dai giochi oziosi alla moda e soprattutto dal cinismo e dalla noia quando questi sono stati i pidocchi in testa a troppi artisti e intellettuali.

Ajmone non ha mai dimenticato che la poesia è creatività anche quando scaturisce con sforzo dal silenzio, un ciclo espressivo tutto suo, legato al sentimento, intimo, arrivando a consumare con infinito amore i suoi nudi di donna fino all'etereo. Fino a rimanere soltanto il volto come ombra, il corpo come velo, come ogni volta volesse estenuarli ed estenuarsi. Allora vedendo lui vivo, scoppiettante di parole, di interessi, di partecipazione, centro d'amicizie, sprone di giovani, e, confrontandolo con i suoi dipinti, si scorge una diversità profonda. Non è arrivato al prezioso anche se tende certo alla rarefazione come lo scrittore che dopo tante parole scritte s'incanta davanti alla pagina bianca. Ma è sempre la buona pittura che Ajmone si ostina a coltivare da trent'anni contro le stupefazioni del nuovo e i ritorni che si gabellano come avanguardia. Come per un atavico richiamo ad un certo momento Ajmone milanese del cortile dei pittori di via S. Agnese, decide di tornare nell'aria natia di Romagnano Sesia. Ecco i vecchi alberi, la gente. Pianta la tenda, una tenda di mattoni, e i personaggi dei tanti libri scelti e letti accuratamente, da Pavese a Cechov, gli ritornano vivi nella gente che passa tra quelle piante come nella memoria.

Torna il paesaggio, torna il racconto nell'ultima tela che ho davanti. Ora che Ajmone s'è come rinchiuso nel suo guscio, nella sua solitudine colloquante, il pittore prende nuovo slancio. Le donne riacquistano il volto, si fanno compagna, si snodano lentamente prendono corpo. La luce per Ajmone non è mai venuta dagli sfondi, sempre dalle figure. Erano albe-tramonto. Ora anche la luce si diffonde libera.

Come Marcel Proust che s'è chiuso per raccontare finalmente di se stesso e di altri milioni di persone conosciute fuori, comincia ora per Ajmone la seconda stagione del colloquio, delle presenze».



Non so da quanti anni mi sono stampato dentro il volto di Giancarlo Cazzaniga nè so dire perché era, tra quelli degli amici pittori, scrittori, registi, attori, letterati, il più mansueto, il più modesto, il più affettuoso a brivido di pupilla. Ti guardava e non parlava ma nello sguardo, anche quando si era al centro di dibattiti e riunioni, c'erano già i suoi no. Ascoltava, lasciava parlare gli

altri, abbassava soltanto gli occhi quando c'era chi si parlava addosso e taceva.

Se capitava di trovarlo con la cartella sotto il braccio coi suoi disegni o il rotolo delle sue litografie e gli chiedevi di vederle, era sempre un po' sorpreso e le srotolava lentamente dicendoti che forse non valeva la pena; erano abbozzi, erano sempre abbozzi, sempre tentativi. Poi, quando guardavi le sue cose, lui guardava te, ti seguiva con gli occhi attenti per rendersi conto se le sue cose ti toccavano e non aspettava le parole, aveva paura della compiacenza o dei giudizi per amicizia.

Da allora sono passati ormai tanti anni. Analizzato dai critici più attenti, sviscerato nei sentimenti e nella pittura, è cominciata a venir fuori un'immagine di Cazzaniga che lo confonde con altri pittori e non che non lo consideri anzi, ma lo fa uguale agli altri. Non ci credo... Torno a trovare Cazzaniga, a risentire l'odore dei colori nel suo studio, a rivedere le tele che tiene voltate contro il muro e mi convinco che la sua è una pittura diversa.

Chi è orfano in pittura? Vorrebbe dire che è colpevole d'ignoranza. Cazzaniga è cresciuto con Morlotti, con Ajmone, con Cappelli, con Fanesi, con Forgioli, con tanti altri.

Per fare citazioni più compromettenti si potrebbe fare i grandi nomi dei pittori francesi. E invece per me Cazzaniga è uno di casa, è uno che ha faticato da solo per ritrovarsi nei colori e nell'anima.

Forse chi ha detto la parola più giusta per questo artista è stato Leonardo Sciascia quando è venuto fuori accennando alla «follia» di Cazzaniga.

È la stessa dolce follia che il pittore ha nello sguardo quando in Brianza o sul Conero (Ancona) o in Bretagna, cerca una luce diversa da quella che gli riempie gli occhi. Cazzaniga cerca sempre oltre e se uno non guarda con tutta intelligenza il suo dipingere pare l'opposto, ch'egli sia cioè sempre uguale, un'eco di Morlotti.

Qui credo s'incentri la follia cui accennava Sciascia: questa ricerca ossessiva di una realtà che può essere soltanto quella della poesia. Per Cazzaniga è più spasmodica perché, contrariamente ad altri, egli ha trovato presto il suo linguaggio pittorico. Arcano, misterioso e nel contempo semplice e familiare. Cazzaniga, nonostante le apparenze, è sempre presente ai sussulti degli avvenimenti, non dimentica mai il confronto con gli uomini e la natura, sa che esiste il mondo.

Lo sanno tutti? Non è vero: i più si lasciano vivere e non sono bruciati o salvati dalla follia.

Sotto la tenerezza di Cazzaniga c'è sempre una forza dirompente ch'egli riesce a dominare. Anche negli ultimi anni in cui è uscito dagli ambienti familiari monzesi e ha fatto suo il mare, il cielo di altri paesi, certi rumori, certi orizzonti, certi splendori trattenuti come quei girasoli in cui è penetrato fin nelle radici e nel cuore dei semi.

Giancarlo Cazzaniga scandaglia e, siccome è sempre in tremore, la sua pittura si legge subito, facilmente anche se poi bisogna ripensarla come quei tali versi che ti ritornano sempre in mente e diventano sempre più profondi come echi indimenticati.

Bisogna fermarsi sui suoi oli e pastelli a lungo: è come una donna che alla bellezza dei lineamenti unisce l'intelligenza. Quando riesci a capire anche con che amore Giancarlo si dona, ti spieghi l'intima simpatia che non si perde con il tempo né con la lontananza.

LEGATI ALLE PROPRIE RADICI

BRUNO FANESI ha lasciato il mare di Ancona, Monte Conero, San Ciriaco, il porto dove ha lavorato duro come operaio e come pescatore per venire a scoprire i grigi della città e la vita culturale di Milano. Fanesi è troppo serio per essere partito alla conquista o anche solo con un bagaglio d'illusioni o di speranze. Cazzaniga lo ha portato nel cortile dei pittori con la stessa ospitalità generosa che Fanesi aveva per i pittori milanesi quando andavano a esporre nella sua galleria di Ancona o a lavorare sulle colline di fronte al mare. Quando l'ho conosciuto fino in fondo soprattutto come uomo, ho scritto per Fanesi una lunga biografia. Mi ricordava certi anni «ruggenti» che mi avevano rosato i denti come accade ai leoni quando non ce la fanno più a ruggire.

Anche questo richiamo ai ricordi mi ha legato a Bruno Fanesi che veniva dalla città dove sono maturati per me i dubbi e la collera della ritorsione. Diversamente dagli amici del cortile dei pittori, lo studio di Fanesi è ordinato come un bancone di lavoro, le tele allineate, quelle dipinte e quelle no. I suoi libri, i pochi mobili. Le pareti ti dicono con parsimonia dei suoi quadri, perché sono appesi soltanto quelli che fanno armonia con il suo viso e il suo stile. Si capisce al volo che Fanesi non sopporta l'in più, le esteriorità.

Fanesi anconetano fino alla punta dei capelli, marino e collinare come le Marche, nostalgie ed emozioni le rinchiude dentro e le tiene tutte per sé, con una ritrosia che è quella che l'ha aiutato ad acclimatarsi a Milano senza dare segni agli altri di una nostalgia d'altre contrade.

È inutile chiedergli il perché di questa decisione di cambiare località. Il perché è nell'averla presa, nel lavoro che fa qui, il perché l'hanno scritto tutti i critici dei giornali del Nord quando hanno visto i suoi quadri esposti alla Galleria Bergamini, da Valsecchi a Buzzati, da Gentilucci a Lepore, da Marussi a Portalupi, da Solmi a Villani e Bortolon. Fanesi ha scelto Milano per un bisogno di provare altri toni, altri colori, altri personaggi, altro figurativo ed altro informale, soprattutto per riscontrare se il suo lirismo resisteva lontano dai riflessi del mare e dalle commozioni dell'infanzia. Così ha preso a lavorare in via S. Agnese, nella casa in mezzo allo stretto cortile dei pittori in quei luoghi antichi che il tempo sta divorando.

A Milano le sue marine acquistano ombre diverse da quelle dipinte negli anni andati quando il sale del mare gli bruciava le labbra. Le figure risultano immerse nel paesaggio fino a confondersi con le cose, con l'aria, percorse da un brivido. I suoi nudi con quel colore che Fanesi ha studiato fino al raggiungimento dell'espressione più raffinata, non sono più nudi e le donne palpitano di lontano come i gabbiani quando a sciami sono strascinati nel vento. Ed ecco il ritorno dell'uomo. L'uomo nella palestra di judo con il giovane corpo che affronta il compagno atleta. Si piegano, si rialzano, si abbattono finché Fanesi riesce a coglierne il movimento. Perché è questo che conta in quelle figure, perché il mondo si rompe, perché l'uomo è salito negli spazi, perché l'uomo ruota attorno alla luna e batte col suo passo sui suoi crateri. Cosa vuol dire? Cos'è tutto questo? Cosa sta avvenendo in quei voli, di scientifico, di scoperta, di rischio ma soprattutto cosa sta avvenendo di umano? Come risolvere il contrasto tra l'uomo che sulla terra ancora boccheggia nell'ingiustizia e la sua corsa nel cielo? Fanesi con i suoi uomini nello spazio non vuole soltanto dipingere questa corsa, questo movimento, questo ruotare, dare il senso di questo ritmo che sta tra il fantastico e la realtà più cifrata, ma vuole parlare a se stesso, all'uomo, a quello che vola e a quello che sta a terra.

La pittura di Fanesi ti dà tempo per la riflessione, non ti sfugge dinanzi, non la leggi in fretta, è un segno che dura nel tempo.

Nel suo studio Fanesi tace. Mi mostra ad uno ad uno i suoi quadri, i suoi ultimi disegni. Passa dall'uno all'altro dopo avere letto nei miei occhi che qualcosa ho inteso. Sono io a fermarlo sui disegni e sui quadri dove volano i gabbiani.

«Volano ancora i gabbiani? Anche dopo il volo degli uomini nello spazio? Volano ancora i gabbiani del Conero anche ora che sei a Milano?»

«Fanesi mi guarda in silenzio poi dice in fretta di sì.

Grande il movimento, non mi muovo, bramo e spero

Springer e i re, Bidone e i loggioni nel cervello, nell'entusiasmo del
avvello, levo di un guelto. Si è piazzati, le competenze tecniche, che tipo
tutti di un pezzo. E i re. Dell'alta. Spuntato coraggio. La mischia al

Tratto con po
su di morale.

mi hai toccato
E non l'ho.
Aprono le ne.
Per un pelo.
Loro tu con un capite.
E quest'ora è mattina
D'un re pezzo.
D'una festa.

monta il d.
Egli emanava
una rotella.
Poco cost.

Pianta la
grana.

Manuale stile.
I soni sono due.
N. me... N. due...
a tutta brina.
L'ho abbattuto

Scalvinato.
E i
mi è la non
Piemonte.

Il figlio in un'arte

con le mani non si muove
E non risponde.

Le spina
moneta
L'ombra del pino.
Zinnia



«DISEGNO», DISEGNO A BIRO, cm. 25×34

Ecco, il tempo che non si distrugge, la natura che non si consuma, l'uomo che non può essere lasciato solo. Diceva Pavese: «Neppure i rondoni sanno volare soli nell'aria».



Anche Giuseppe Motti l'ho incontrato negli anni lontani a Valenza quando la cittadina piemontese era diventata l'attrazione dei pittori milanesi. Motti lavorava come appeso alla grande parete che dipingeva. Parlava poco. Persino alla sera e alla notte quando in trattoria beveva con religione bicchiere dopo bicchiere, si destava soltanto quando poteva parlare del Po. Amava soprattutto dipingere le rive e l'acqua del gran fiume. Nelle sue tele e disegni ritornavano sempre i pescatori o i sabbiatori stremati di fatica. Motti l'ho sempre visto come un barcaolo navigante sul fiume anche quando più tardi, insisteva nel dipingere le periferie milanesi o le strade del centro. Quando gli altri pittori, anche quelli che camminavano negli stessi anni si riempivano la testa di parole difficili, e si richiama- vano ai nomi di maestri lontani, Motti continuava a dipingere con la volontà e la modestia di quando, bambini, di fronte al fiume, nel paese natale di Arena Po, sbriciolava i mattoni corrosi per fare il colore rosso e con le foglie cercava di ottenere quei verdi fulgenti che rimarranno le caratteristiche della sua pittura. Motti cercava i modelli nel suo fiume. Di lì doveva derivare tutto se aveva abbastanza frecce nel suo arco per essere pittore. Tra il Po e Milano aveva vissuto e fatto la Resistenza e così conquistò da partecipe alla lotta la città collaborando alla sua liberazione.

Motti non alzò mai la cresta del gallo neanche quando le sue affermazioni alle varie mostre divennero significative. Non si tolse mai la giacca da operaio, da uomo semplice. Chiuso nel suo studio mentre a Milano tumultuavano i fatti, Motti faceva su certa carta gialla che aveva già il fascino del colore delle foglie e della terra bruciata, i suoi grandi disegni in bianco e nero. Allora, i suoi barcaio- li, i suoi pescatori affaticati parevano marciare come i pescatori apostoli del Cri- sto per andare a portare, nonostante il peso della fatica, la buona novella. Scrive di Motti Mario De Micheli: «Nasceva così quel modo calmo, forte e malinconico insieme, largo e circostanziato, in qualche momento persino solenne, che diven- tò tipico del Motti realista. Sparivano i rami cromatici calcolati, la viscidità e le fosforescenze del colore e apparvero i toni bassi, raccolti. Apparvero gli studi amaranto, verdi ombrosi e profondi, i mari affioranti dal carbone, mentre i per- sonaggi, le donne e gli uomini avanzavano sempre più in primo piano, sino ad occuparlo in maniera incombente, sino a riempire di sé il rettangolo della tela, marginando tutto il resto».

In quegli anni della piena maturità Motti s'impossessa davvero in profondi-

tà, in fantasia, del suo fiume. Il fiume diventa una sorta di visione, con ventilati celesti come se Motti dopo aver bestemmiato la fatica oggi sapesse pregare con i colori.

Il mio colloquio con Motti ha un corso di anni, lungo come il gran fiume che è rimasto il suo amore.



Negli stessi anni lavorava a Milano lo scultore Luigi Brogginì. Lombardo come natura, come influssi naturali. Nato a Cittiglio di Varese, Brogginì dopo essere stato attentissimo allievo a Brera del maestro Wildt, unisce il suo nome a quelli che hanno costituito il gruppo di «Corrente». Brogginì ha preferito sempre non lasciarsi ingabbiare dalle moderne tendenze della scultura europea anche se le ha studiate e conosciute in frequenti viaggi all'estero. Ha sempre preferito rimanere legato a quanto egli sentiva nel rapporto con le sue radici. Quasi un continuo internoscopio per conoscere gli altri attraverso se stesso. Le sue mani hanno sempre voluto operare alla luce dell'intelletto, con una plastica scabra, vibrante, come basterebbe la vibrazione delle sue dita intelligenti come i suoi sentimenti ad animare la materia, ricercare tutti i lati, i vuoti e i pieni, nella figura. Se c'è traccia di altri influssi bisogna riportarsi ai moduli straordinari di Medardo Rosso.

Più volte Alfonso Gatto, quando lavorava con me prima a Torino, poi a Milano nella redazione di Piazza Cavour, mi aveva promesso di portarmi a conoscere di persona Brogginì. Poi svolando nei pensieri come nei suoi versi, Gatto non trovava mai l'occasione e il giorno propizio. Così ho conosciuto Brogginì soltanto attraverso le sue sculture che ho avuto modo di vedere in Milano e nella sala a lui dedicata alla Biennale di Venezia nel '56, oltre a sapere tutto dell'uomo nel gran parlare che di lui mi faceva Gatto. L'aggettivo che Gatto usava continuamente per definire l'artista Brogginì era «inquietante». Il poeta tutta sensibilità non si dava pace volendo scoprire questo elemento nel lavoro di Brogginì, nei suoi disegni e nelle sue sculture. Gatto proponeva Brogginì come contrasto a certi «standard» che in arte avevano troppa fortuna, come è esulare dalla vita per un ibrido divertimento tra imposizioni ideologiche e stravaganze metriche. Un gioco complicato, più che un divertimento, una specie di manierismo anche se c'era il tentativo di camuffarlo e di intriderlo con spiegazioni altisonanti.

Brogginì, secondo Gatto, e mi pare avesse ragione, era considerato diverso perché insisteva nel bere a fonti del tutto diverse, resistere nella contemporaneità, lavorare per la storia scavando dentro di sé i valori delle diverse solitudini, ricordando come lavorava Medardo Rosso che a Milano aveva lasciato segni indelebili.

Ma al di là di tutti gli artisti, da Carrà a Sironi a Sassu, al di là degli scrittori, da Piovene ad Apollonio, a Macrì, a Sereni o ai critici nostrani e stranieri (Broggini ha vinto anche il «Premio Parigi» dalla critica francese) come Ballo, Georges Rousselle e Giulio Carlo Argan, Morosini, De Micheli, Zanzi, Dorflès, Valsecchi, Carrieri e un'infinità di altri, meglio riprendere il giudizio di Alfonso Gatto che Brogginì continua a prediligere. È datato nel lontano 1940: «Nel mondo della scultura contemporanea Brogginì ha recato un senso nuovo ad esigenze di forme pure che tentano nel contorno le proprie infinite ipotesi, rifiutando ogni dissenso che non sia la vita stessa da cui sono legate ed inasprite fino alle più secche giunture, in un'articolazione inedita a tutta sorpresa. Si calcoli di quanto nella scultura Brogginì abbia saputo risollevarsi il segno su cui insiste, chiudere in una circolarità senza residui il mordente immediato di ogni rilievo». Il giudizio di Alfonso Gatto è ancor oggi, con tutti i passi in avanti fatti dallo scultore lombardo, quello più calzante.



Enrico Baj milanese del 1924 ha certamente una storia a sé. Studia all'Accademia di Brera, poi si trasferisce a Parigi e a Bruxelles per impadronirsi in vasto senso di ciò che lo interessa, per crearsi una misura tutta personale.

Acquista così coscienza che la pittura deve essere di segno, la pittura del «gesto». Baj è per vocazione realista poi si inserisce nel '51 nel movimento nucleare pubblicando con Sergio Dangelo il primo manifesto della pittura nucleare (1952). Questo gli permette di ricreare con gli oggetti sino allora statici esperienze plastiche dinamiche. Con questa matrice Baj è pittore e scultore. Con la materia e sulla tela coglie movimenti spontanei, macchie di colore emulsionato, «racconta una tragedia ben più sorprendente di quelle narrateci dai tecnici delle immagini abituali» come scrive lo stesso Sergio Dangelo. Ricordo molti dei quadri di Baj che ho visto nella casa dell'amico avvocato Accetti a Milano. Quasi tutti quadri di battaglie, di generali medagliati. Osservandoli si aveva subito la sensazione che oltre alla capacità inventiva e del segno Baj aveva una testa pensante che voleva penetrare nei segreti recessi del mondo. Una battaglia costante per il rinnovamento delle coscienze, un'ironia caustica e dirompente contro tutti i simboli di morte, i miti inutili e fuorvianti. Accetti mi diede da leggere una nota di presentazione di Asger Iorn. Diceva tra l'altro: «Che cosa potrebbe essere l'arte nucleare senza dei buoni quadri? La pittura di Baj pur contenendo come in Fontana una negazione dell'attualità del quadro e della scultura, è per noi che amiamo appunto la pittura, l'offerta di un fenomeno di negazione che traccia paradossalmente le prospettive future dell'arte. Non si deve confondere questa tendenza italiana con il dadaismo antipittorico di Picabia o con "l'humour

noir” di André Breton che troviamo superato nell’epoca nera di un Baj giunto al punto logico imposto dalle sue stesse concezioni».

Mi pare che osservazione più precisa al lavorare e al continuo inventare di Baj non sia ritrovabile in altre critiche pur congeniali e attente all’opera estrosa di questo pittore che ancora oggi assorbe tutto il vero e il tragico, il parossismo e la continuità solerte che vive in una città come Milano. Certo Baj macina anche scienza oltre che poesia. La lettura delle pagine di Einstein l’ha profondamente colpito. Scrive Roberto Sanesi a questo proposito: «Questa questione di vita o di morte è il lato nobile del nuclearismo di Baj».

Baj continua a camminare per la sua strada tutta irta di spigoli e spiragli. Ma ha la mente aperta per disincagliarsi, per continuare a creare i segni e i gesti della vita contro la morte.

LE SERE BOLOGNESI

Q

UANDO a Roma, nella riunione della Presidenza della Camera dei deputati si è deliberato di esporre nelle sale e nei grandi e austeri corridoi di Montecitorio, accanto a pregevoli opere antiche, anche opere degli artisti contemporanei, il primo nome che ha fatto proprio Sandro Pertini, allora vice presidente della Camera, è stato quello di Giorgio Morandi. Naturalmente sul nome ci fu subito l'unanimità. Pertini era suo buon amico oltreché estimatore dell'artista, che io avevo avuto la fortuna d'in-

contrare ancora ai tempi in cui Bologna era retta amministrativamente dal sindaco Dozza. Facevo parte di una giuria giudicatrice di un premio-concorso di poesia e prosa nelle scuole superiori presieduto dall'indimenticabile Piero Jahier. Sapevo a memoria pagine del suo libro «Con me e con gli alpini» e i nostri incontri avevano quel calore umano che Jahier, se possibile, aveva alimentato con gli anni. Jahier era di quei vecchi cui l'età dona giovinezza e vigore quasi sapesse bruciare i passi che l'avvicinavano alla fine con gli stessi sortilegi coraggiosi con cui era riuscito in guerra a sfuggire sempre alla pallotola micidiale.

Proprio Jahier mi accompagnò da Morandi: «È un uomo schivo», mi aveva detto, «è come le sue bottiglie che paiono rarefatte in un tempo senza tempo e

invece sono così squillanti alla distanza, cioè nella memoria. Quando le ripensi, quelle bottiglie, caraffe, fruttiere, vecchie lucerne, ti parlano. Quelli che sanno d'arte più di me fanno i nomi di Chardin, di Corot, soprattutto di Cézanne. Di Cézanne nella mia ignoranza artistica conosco qualcosa anch'io. Che scrittore sarei o sarei stato se non mi fossi emozionato davanti ad una poesia tanto innovatrice e piena di tutto come quella di Cézanne? Dico dunque anch'io il nome di Cézanne davanti ai paesaggi di Morandi. Ma quando passiamo alle sue nature morte, cui lui stesso aggiunge nel titolo una parola metafisica, allora io torno alla storia dell'arte antica. Torno al primo quattrocento, a maestri come Giotto. Non dico cosa nuova. Morandi è stato vivisezionato dai critici, ma dico che, dentro di me, non avendo in mente e neppure ancor letto questi ravvicinamenti con Giotto, da certi suoi particolari sono corso nel ricordo a quelli del grande toscano».

Morandi si alzò al sentire la voce allegra di Jahier. La sua casa era come lui, ovattata di ritrosia e di silenzio.

Le due sorelle servirono il caffè senza proferir parola.

Era Jahier a tenere il pallino, Morandi mi interrogava. Insisteva nel dirmi che non si occupava di politica ma che era curioso di sapere, di avere notizie. Poi ci accompagnò di fronte alle sue ultime opere. Una era ancora da finire. Morandi disse soltanto: «Le manca la trasparenza, la sento ancora fredda».

Quando uscimmo Jahier continuava il discorso che aveva interrotto: «Vedi, quello è un uomo che in fondo in fondo vive solitario come una pianta. Anche chi va a trovarlo non lo smuove dalle sue contemplazioni. Come una pianta riesce sempre a rimanere nascosto sotto la sua ombra. Ma la pianta non ha cervello, né fantasia, né cuore. Morandi si collega al mondo con la testa, con la fantasia, col cuore.

La sua pittura abbraccia l'universale. Esagero forse perché io sento l'amicizia come sento battermi le vene, ma ricordati, quando sentirai le difficili divagazioni o interpretazioni dei critici dotti, quella sua frase rivolta a quella tela non finita *la sento ancora fredda*. Morandi è questo, il calore sotto la cenere delle forme, la genesi della vita». Caro Jahier! Ancora nell'eco di quella sua voce incoraggiante sono tornato nella casa di Morandi quando, da poco, lui se n'era andato per sempre come una sparizione delle sue trasparenze. Le sorelle scelsero, dopo tante pressioni di Pertini, uno dei suoi più bei capolavori: «Il paesaggio con la casa rossa». Credo sia ancora oggi uno degli ornamenti più alti di Montecitorio.



Fu ancora in quelle sere bolognesi tra una conferenza e l'altra che un amico mi portò a vedere delle tele che lui amava particolarmente. Erano di un'altro bolognese, un pittore che io non conoscevo ancora: Sergio Vacchi. L'in-

contro con il pittore della fantasia e dell'inconscio e il personaggio stravagante nello stesso modo che è stravagante De Chirico, avvenne in occasione di una sua mostra in Romagna, a S. Alberto, non lontano dalla pineta di Ravenna.

Le opere di Vacchi erano collocate in una spaziosissima sala. Ero arrivato appena in tempo nel pomeriggio, dopo una conferenza sulla Resistenza a Ravenna. Avevo potuto osservare con calma le tele di Vacchi nella mattinata, per dire brevi parole di presentazione. Era stato Vacchi, attraverso comuni amici, a sollecitarmi. Ricordo che parlai io e poi il pittore Tono Zancanaro che col suo accento padovano, chiudendo l'occhio sinistro per concentrare pensieri e parole, centrò certo il bersaglio meglio di me... Poi senza avere fatto cenno ad alcuno, si fece avanti lui, Vacchi, per prendere la parola. Alto, il bel viso con i capelli al vento sotto un mantello scuro una camicia rossa che pareva ardere come fiamma, Vacchi ricordò la pineta di Anita Garibaldi, quel suo amore disperante, quel suo morire. Credo che Vacchi, anche nella inflessione della voce sentisse quell'avvenimento, a tanta distanza, con più commozione di Garibaldi stesso.

Le teste dei suoi cavalli dipinti nella grande tela parevano alzarsi per nitrire. Le sue donne nella solitudine misteriosa sembravano lontanissime. Erano di carne, frementi ma anche larve in attesa della consunzione del mondo. Personaggi ansimanti come calcinati nella morte. Ma per Vacchi la morte non è mai scheletro: è affabulante, dialoga, pretende d'essere meditata a lungo quasi dovesse essere meritata come un premio, non essere una punizione.

Guardando più a fondo la figura sempre centrale della donna assetata, respinta, stanca, rivitalizzata nell'abbraccio dell'uomo e nell'attesa del cane, sperduta nel cosmo, rinata nei liberatori amplessi amorosi senza rinunce e senza tabù, mi è bastato per misurare la storia dell'umana esistenza rivissuta attimo per attimo da un pittore che si serve della più aggressiva provocazione anzitutto contro se stesso per poter resistere ai tentacoli dell'estetica e dell'inganno e arrivare ad una soluzione liberatoria.

Accanto ai dipinti e ai disegni Vacchi intona ritmi di parole a scandire un tempo che sarebbe inesistente se i gesti dei protagonisti non li inserissero nella storia e non li facessero vibranti, umanissimi: «L'aurora della Villa Ludovisi» non è sullo sfondo soltanto come un miraggio. Il cane, il cigno, il pavone, l'uomo, sono fiato e calore così come il mare, come la natura, e persino quel particolare tono metafisico entra nella sfera dell'occhio del cane come realtà immanente in un superamento complesso di schemi e negazioni. Siamo non solo alla provocazione cosciente, all'ansia intellettuale, alla esigenza di spiegazioni ma direttamente allo scontro perché nasca l'uomo nuovo. Direi che alla solitudine così maliarda perché ha estensioni senza fine, alla cupa tristezza che s'aggroviglia dentro la figura femminile come lo sciamare dei capelli sugli occhi che non hanno più bisogno di vedere, si contrappone, come una lenta ossessiva sequenza, l'alba di una

felicità che non si può ancora toccare con la punta delle dita ma che è in un orizzonte ormai aperto. Scrive Vacchi, sotto il disegno con la donna riversa, il cane attento a scrutarla e l'uomo con le braccia alte: «Fermatevi, guai a voi che venite/ da tanto lontano./ Dovevate essere vicini/ molto più vicini/ dovevate essere con noi sempre».

È ancora dolore, è ancora rifiuto ma dentro c'è già il seme per cui nascerà il sole ad aprire tutte le braccia.

Certo, rapporto erotico assieme a lotta e violenza. Ma il mondo non si contorce in questa drammatica avventura? Non scopriamo costantemente le contraddizioni persino là dove pareva che un vento rivoluzionario avesse la forza di superarle? L'uomo di tutte le età non si crogiola nei contrasti, chi nella solitudine e chi nella ricerca di contatti umani? Bisognerebbe aprire qui sul caso di Vacchi pittore una lunga discussione soprattutto riferita alla sua volontà di provocazione culturale, politica, esistenziale. Forse il suo lavorare, il suo ricercare, il suo spiegare, il suo confondere, la sua spietatezza e il suo candore sono da commisurare alla provocazione pasoliniana che, dopo la tragica scomparsa nel sangue, comincia a fare luce anche su chi la rifiutava rifugiandosi in un qualunquismo sordido. Compito, missione dell'artista è la provocazione, l'affermano tutti anche quelli che mentre fanno l'affermazione si abbrutiscono nel servilismo e nell'ignavia. C'è purtroppo anche la provocazione contro il nuovo e allora diventa bestemmia. Vacchi e Pasolini prendono le mosse dai primordi, si alzano sui ruderi, scandagliano il cuore e la mente dell'uomo, rifiutano il trito luogo comune, a costo di essere costretti a servirsi di lazzi offensivi; ma soffrono sinceramente per la sorte dell'umanità e cercano a tutti i costi la catarsi liberatoria. Anche Vacchi s'è schierato autonomamente nella stessa battaglia forse ancora più difficile da combattere e da intendere perché Pasolini usava anche parole e non solo — come nel cinema — immagini in movimento. Vacchi usa il disegno, la pittura per intendere il movimento nei cieli, nel mare, nelle creature umane e animali. Per metterci tanto impegno bisogna essere pervasi dal brivido della poesia. Vacchi opera in questo brivido.

Successivamente a quell'incontro con Vacchi i colloqui non ebbero più fine. Conversatore colto senza sfoggio di sapere tutto è invitante quando Vacchi cerca di farti entrare nel suo labirinto di idee che si sforza ogni volta di tramandare in pittura ormandole di segni e di colori. Dopo il gran parlare questo Mefistofele si scopre nella sua solitaria nudità di uomo che cerca il conforto della tenerezza.



Mentre Vacchi da Bologna è sceso a Roma senza perdere il sapore d'Emilia, un altro conterraneo, Carlo Zauli, è salito a Milano per stabilirvi un centro di lavoro.

Zauli è nato a Faenza e lì ha riscoperto il favoloso fascino della ceramica di cui la sua città è antichissima capitale. Zauli ha riproposto nel mondo intero questo fascino con le sue ciotole, le sue costruzioni scultoree senza perdere mai quel sentimento della terra tanto che è proprio la zolla ad originare tutte le sue prove e ricerche. Zauli non ha dimenticato il gusto di impastare la terra negli anni dell'infanzia neanche durante l'avventura tragica del campo di lavoro in Germania, quando i nazisti, nel corso della guerra civile, l'hanno deportato a diciassett'anni in terra tedesca, dove poteva chiudere i suoi giorni nel tempo degli stermini di massa.

In contrasto col tenebroso Vacchi e con gli scatti furiosi di Alberto Sughi di Cesena, diverso da Cappelli e da Timoncini anch'essi scaldati nell'infanzia al sole di Romagna, Zauli ha imparato soffrendo in gioventù che la vita bisogna affrontarla per viverla.

Zauli viene sempre incontro col sorriso. È un prototipo della sua gente che non perde mai la speranza. È operoso, industrie, unisce la ricerca all'organizzazione. Normale nella vita come è strano nelle sue creazioni sia come ceramista che come scultore. Non solo è tornato in Germania, stavolta come artista espositore, ma le sue opere sono esposte in molti musei, così come in altre città d'Europa, in Sud-America, negli Stati Uniti, in Giappone.

Tutto in Zauli parte dalla zolla di terra.

La terra è fertilità, con la terra Zauli fa l'amore e nascono le sue creature. Ed è qui che subito, dalle prime prove di ceramista, si riscontra quel fervore poetico che guida il mestiere, la tecnica e addirittura la cultura come le bravure, gli slanci, le tentazioni che Zauli ha quando, sempre con la stessa materia, conquista la scultura.

Zauli ha innato un incantamento poetico così forte, così intimo da dargli subito il ritmo per sposarlo naturalmente alle altre indispensabili componenti dell'artista. Senza paura di cadere nel retorico e nel sentimentale, contadino anch'io fin nell'anima, sono convinto che la spiegazione sta nello spazio senza fine della nostra buona terra dove le colline non chiudono mai gli orizzonti.

Quando questo dialogo stupefatto ed esaltante si incomincia da bambini con i piedi ben piantati nella polvere o nel fango lievita dentro qualcosa di diverso da ogni altro incontro. Si arriva alla semplicità dell'animo, alla venerazione degli elementi primordiali della vita. Se, salendo con gli anni, disputando con gli uomini, attraversando il mondo uno sa non perdere questi orizzonti dell'infanzia, questo sapore della terra, allora poesia e creatività hanno la forza dell'esplosione. Di qui è nato il ceramista innovatore e ancora di qui il suo tipo di scultura.

Zauli infatti anche nelle sculture non ha sostituito la materia, non solo per fedeltà, ma anche per consapevolezza e per umiltà, che è la virtù dell'artista che vuole rimanere nella sua natura e dimensione. È la radice di Zauli uomo che

resiste alle tentazioni. Il critico giapponese Yoshiaki Inui quando accenna acutamente alla rinuncia del colore cui Zauli si è costretto per l'uso di questa sola materia tra bianco, nero e grigio, ha voluto spiegare che Zauli alla verità dei colori sostituisce una luce spaziale, assorbente che diventa luminosità e anima.

Il discorso ritorna alle origini di Zauli: per lui il buio e la luce fuoriescono dalla terra. Nulla di artificiale, luce e buio come sentimenti della natura, così come le ceramiche hanno la spontaneità di quando nei tempi dei tempi i contadini si costruivano ciotole, piatti, forchette, cucchiari, scodelle. Le prime mani dell'uomo hanno plasmato a cubo la terra per creare gli oggetti. Non a caso dalle forme cubiche è nata la ceramica di Zauli. Così, quando nelle sculture egli ha immesso la sfera completando una geometria che le caratterizza, l'impatto tra cubo e sfera è avvenuto come avviene nelle vene misteriose della terra. Così le crepe che si aprono, le stelle che si innalzano, così le ondulazioni tra terra e mare, i tremori, sono sempre grida della terra.

Zauli non muta linguaggio: lo perfeziona, lo sillaba, con più trepidazione e anche i simboli non sono ripensamenti intellettualistici, presenze culturali avulse dalla natura contadina primaria, ma interpretano quelli che la terra ci sgrana davanti ogni istante.

Così, girando per le strade di Faenza, salendo sulla collina, nella vigna, discorrendo con suo padre rimasto intrepido combattente in quel sole che ride e invita a cantare, Zauli ricomincia ogni giorno il suo lavoro tra realtà e immaginazione e ritrova energie per portare le sue opere nel mondo.

I TOPI NEL FORMAGGIO

M

ILANO continua ad essere una città richiamante. Non solo sempre più capitale del progresso industriale, tecnico, commerciale, scientifico, ma anche della letteratura e dell'arte.

Ne abbiamo già dato tanti esempi. Lo scultore Carmelo Cappello ripete l'esperienza di altri artisti, parte da Ragusa e si trasferisce a Milano. Si insedia prima timidamente. Il freddo lo rende ancora più minuto fisicamente e gli toglie slancio e parole. Quello che sentiva Cappello al primo approccio con Milano, allora figurativo, lo ha espresso come un autoritratto nella statua «Il freddoloso». A Milano se hai voglia di fare, se dimostri quel che vali non rimani solo. C'è sempre chi ti dà la spinta, anche se il milanese non usa tenerti per mano, fino a quando ce la fai a salire la scala della tua affermazione. Gambe e testa devi saperle usare con la tua volontà. Cappello ha tenuto fede a se stesso e a questo impegno.

Ho scritto in occasione della morte di Picasso che del mio incontro con lui ricordavo il brivido di luce dei suoi occhi. Così guardando alla rotonda della Besana a Milano le sculture di Cappello, nei loro riflessi di luce, ho ritrovato lo sguardo rivelatore dell'artista.

Questo isolano di Ragusa ha portato nelle sue opere il sentimento della sua terra soprattutto nei corpi, nei volti, nei gesti dei suoi ragazzi che gridano il loro «richiamo» o sono imbacuccati nel freddo che il biancore del marmo accresce o in quei bambini che si fanno lo sgambetto. E ancora nel pastorello, nella lavandaia spersa tra fatica e sogno, e arrivando al '48, nei bronzi per il David sorridente, nel ragazzo al bagno e, tragico nel suo gesto, il folle nell'atto di buttare contro il muro il bambino che tiene tra le mani come un fucello. Marmo e bronzo dicono, non sai quale con più efficacia, la bravura e la purezza dello scalpello e dell'ingegno di Cappello. Quel «Figliol prodigo» o le due figure di donna che contemplano il cielo hanno dentro la vita, l'irrealtà quasi a contrasto con i tori che verranno nel '51 e più ancora le doglie della mucca e la mucca con vitellino che sono invece un racconto più semplice e tenero.

Con gli alluvionati e gli ubriachi del '52, '53, Carmelo Cappello ti costringe a uno sforzo culturale.

Il suo salto di qualità non si può spiegare troppo affrettatamente come è stato da taluni tentato accennando al richiamo del grande Moore. Certo Cappello sa leggere anche nelle opere degli altri e soprattutto dei maestri che sono arrivati a forme d'espressione convinta. Certo è valsa anche la sua volontà di uscire dal recinto realista, se così si può dire, perché sentiva dentro di sé di valere al rischio e al nuovo più di quanto non credessero quelli che l'hanno troppo presto catalogato, ma proprio in questo tempo di trapasso la continuità dello scultore siculo, del ragazzo «freddoloso» del '38, fino ad arrivare poi ai processi spaziali, ai rotatori inclinati, cioè alla scultura nutrita di scienza e alla scienza palpitante nella scultura, è esemplare. C'è un'indubbia coerenza, anche se è più difficile leggere questi pezzi correttamente come le altre sue opere. Quel grande letto di mare, quell'infinito slargo di cielo attorno a una terra che scoppia di colori e di sole come una nave pronta sempre a salpare, non possono non avere dato a Cappello questo nuovo ardimento. Fin da ragazzo ama la matematica e l'astronomia e da questo amore, addirittura da questi calcoli spaziali, fa zampillare la sua vena di poesia, il senso di una libertà di movimento e d'invenzione che né il bronzo né il marmo possono più comprimere.

Né a mio avviso, Carmelo Cappello, pur così impegnato in una ricerca scientifica che mette a dura prova le sue qualità di artista, ha mai dimenticato che la sua terra è popolata di uomini che portano dentro pene e tristezza. Non ha dimenticato lo sguardo assorto e malinconico della sua «Lavandaia». Che sono, se non grida d'amore, la «Cavallina che si gratta», «La pecora con l'agnello» del '64, gli «Acrobati» e «L'uomo col gallo», la cavallina in bronzo del '65 (un raro capolavoro) e quella «Crocifissione»? La sua ricerca di luce, le sue corse nello spazio, la sua avidità di immergersi in orizzonti sempre più aperti e liberatori è in fondo la mano fraterna ch'egli vuole dare all'uomo. La conferma più valida è

nello slancio di quel groviglio in movimento come il «Primo volo», il «Gioco di luna» e soprattutto il «Volo di primavera» e «L'eclisse». Cappello dice in sostanza che l'epica solitaria di Ulisse, quel suo mettersi nel mare aperto come desiderio di conoscenza e di avventura non è finito in questo tempo in cui anche le grandi masse si scuotono e muovono sfidando l'ignoto pur di arrivare a Itaca.

Carmelo Cappello è lo scultore di questo coraggio, della calcolata e lucida conquista da parte dell'intelligenza dell'uomo.



Il pittore Ibrahim Kodra è attraccato invece a Milano provenendo addirittura dall'Albania. Forse è l'esempio più lampante di come la Milano popolare, la Milano di Brera, la Milano artistica sa non solo accogliere ma dare il carattere milanese anche a chi vi giunge da oltremare. Quando cammino con Kodra in strada, o sono al caffè, al ristorante, alle mostre, lo salutano tutti, ma lo salutano in milanese e lui risponde nello stesso dialetto per dare segno che ormai ha ingoiato rabbia e catrame a sufficienza per naturalizzarsi meneghino.

La critica che ha insediato Kodra come artista attraverso la sua pittura rimasta fedele e singolare, è quella di Marco Valsecchi scritta nel '57 e racchiusa in questa frase: «Si direbbe che Kodra tra le sfaccettature del tardo cubismo del primo dopoguerra, abbia rintracciato le scaglie luminose dei vecchi mosaici bizantini, i bagliori delle antiche moschee e la favolosità dei pastori che bivaccavano sulle pendici dell'Olimpo».

E non soltanto perché Kodra ha avuto i suoi natali in Albania approdando a Milano nel 1940, ma è perché Kodra è rimasto impastato di terra mediterranea portandosi, come un antico cantore, memorie dei padri, incancellabili quasi gli fossero stratificate dentro.

Kodra ha vissuto a contatto con tutta la pittura sul piano internazionale di questi anni, ha partecipato a discussioni e ricerche con gli amici milanesi percorrendo tutte le tappe, ma è rimasto legato al suo linguaggio, al suo modo di rappresentare, alla sua «alchimia», come ha scritto Carlo Munari. Un'alchimia che è fatta in verità di segni semplici e perciò magici, di colori che sono sempre visti come trasparenze di mare. Si potrebbe accusare Kodra di assenza dalla realtà, di assenza dal mondo. Di inseguire mitici sogni, mentre l'umanità è tesa in corsa per trasformare, anche per distruggere e ricreare. Ma questa accusa Kodra l'assolterebbe impavido come fosse rivolta ad un altro.

Il suo modo di partecipare anche alle tumultuosità della vita come pittore, è di rendere presente oggi il passato degli uomini e della natura, difendere l'arte dai raggiri di chi l'adatta anche troppo ai venti estranei che soffiano senza posa. Kodra è stato sempre con la vita, addirittura tentando di farla rinascere dall'o-

blio con la grazia del suo modo di raccontare, a mosaico, come su vetri colorati levantini, i giochi di chi ha vissuto e ancora vive al di là del tempo.

Nessuno ha potuto mai chiedere a Kodra di uscire dal suo modo fiabesco di accompagnare il tempo della vita; uomo e nume per lui sono un unico impatto. Per lui anche i tabù si umanizzano, la luna e il sole li intona nei suoi colori. Così le strade gremite di gente a Milano, sono le sue strade quotidiane, respira con gli altri l'aria dei giorni scuri e di quelli rasserenati, gira da una città e da un paese all'altro, ma niente lo distrae dal suo costante tentativo di identificazione dei segni che anche attraverso la drammaticità degli eventi devono pervenire ad una fusione. Kodra è per la fratellanza fino in fondo, non accetta discriminazioni o scomuniche. Lui fa la sua strada ma non predica e non critica chi ne percorre un'altra, giudica dai risultati.

In fondo questo suo estraniarsi nelle memorie in volti diventati di pietra è il suo modo d'impegnarsi quotidianamente.

Pescatori, suonatori di flauto o di fisarmonica, albe con le case sullo sfondo che hanno occhi ed anima, sono tutti richiami nei suoi quadri, in sostanza sono una visione utopistica, ma non estraniata bensì attivante. Certo Kodra è monocorde, ma questo suo scavare nella stessa pietra è anche un insegnamento per chi è costantemente alla vana ricerca di un orizzonte che non trova.



Gabriele Mucchi l'ho incontrato a Milano fin dai primissimi giorni del mio arrivo da Torino. Alla redazione de «l'Unità» in Piazza Cavour che Mucchi frequentava quasi quotidianamente. Ci teneva a fare sapere che quelle sue continue visite non le faceva perché era pittore, ma perché era un compagno e voleva vedere nascere la notte il giornale del partito con cui s'era schierato non solo nella Resistenza, ma da sempre, per ostilità al fascismo. Serio, sempre elegante per naturale distinzione, Mucchi aveva costantemente al suo fianco un altro artista di talento: la scultrice Genny.

Era una donna silenziosa, di sensibilità squisita, esile nel fisico e vigorosa nelle opere cui dava la sua tenerezza e la sua forza fondendole assieme. Non ho mai sentito Genny proporsi per qualche incarico e neppure chiedere che ci si occupasse delle sue opere. Credeva a quello che faceva e faceva quello in cui credeva con quella onestà culturale che era rara in quegli anni e ancor più lo è oggi.

Mucchi per proteggerla come donna, talvolta la oscurava come artista. A lei piaceva il silenzio, a Mucchi la discussione. Lui aveva abbracciato il realismo in toto e anche quando altri l'hanno sentito come una strettoia, una gabbia da cui era necessario uscire, Mucchi si intestardiva ancora di più e lo difendeva con

la logicità della sua cultura. Scrive egli stesso: «La vicenda della partigiana Iris Versari che si uccide per non cadere in mano ai nazisti ed è impiccata morta sulla piazza di Forlì, è stato un fatto che mi commosse e che rappresentai in due tele del '52. Pitture come queste, debbo dirlo francamente, mi hanno allontanato qualcuno che prima mi mostrava ammirazione, e che ora, nei casi più favorevoli mi consiglia di tornare alle dolci "uve nere" di prima della guerra. Ma molti altri invece mi sono rimasti vicini, sapendo che un artista sincero non può sciupare le sue qualità quando allarga il campo dei suoi interessi umani».

Gabriele Mucchi è tutto in questa costanza del sentimento e della ragione. Impegno e coscienza. Estremo rigore. Ripudio delle libellule che oscillano al vento della moda. La costanza è il segno indicatore della sua vita e della sua pittura.

Quando s'è spostato a Berlino ad insegnare in quella Accademia per anni, ogni ritorno ci restituiva Mucchi che non aveva perduto nulla dell'aria nostrana. Quando si entrava nel suo studio ad osservare le sue tele era come fosse stato sempre a Milano, così come le sculture della Genny si facevano sempre più importanti e lei sempre più modesta.

Mucchi era ed è un combattente che ha dato molto alla cultura e continua a dare alla pittura ora che, come scrive Roberto Tassi, è al suo terzo periodo della «grande narrazione»: «Il fondamento è ancora la fedeltà al realismo che segue così da "Il calcolatore" del 1928 a "Roberto Longhi e il Caravaggio" del 1974, quasi cinquant'anni di pittura».

I disegni, le tele di Mucchi riportano a un particolare tempo, fanno la storia dei nostri anni. Molti vi hanno scoperto i drammi pittorici del Caravaggio ed è vero che Mucchi li ha studiati, assimilati in anni lontani. Ne parlava anche chi non voleva capirlo. Oggi tutti capiscono perché Mucchi ha voluto e saputo essere sempre coerente nei contenuti e nel linguaggio.



Un altro pittore varesino, perciò lombardo, che a Milano si trova come un topo nel formaggio, presente da anni, maestro di giovani senza darsene né l'aria né il contegno pur avendo una personalità spiccata, è Gino Meloni.

Meloni in gioventù, essendosi innamorato della Brianza e stabilitosi a Lissone, s'incantò nei colori e affondò le radici nella vita quotidiana della gente. I suoi primi paesaggi, quasi timoroso di saper dare quell'incendio di colori che vedeva attorno, Meloni li dipinse con colori stemperati quasi volesse esprimere soltanto la profondità, addirittura il profumo. Poi fu con i figurativi, s'accompagnò a Tettamanti, alla Ramponi, a Birolli. Dimostrò di sapere intendere e fare intendere il neorealismo non perdendo quello che vi era di fantastico nella sua perso-

nalità, finché arrivò al crepitio dei colori, ai suoi gialli inimitabili, che avevano dentro il rauco grido della campagna, quel tipico razzolare, quell'allungare il collo quasi che i chicchirichì volessero toccare il cielo. Più si avvantaggiava con la cultura più Meloni tornava all'ingenuità, fino a ritrarre simboli surreali come giochi d'innocenza infantile. Basti accennare alle sue banderuole sui tetti delle case di campagna.

Gino Meloni ha nella sua tavolozza quel sapore di «antico» di chi ha messo radici a Milano dal tempo della sua amicizia con Martini e con i più valorosi artisti di quella generazione.

Poi ha accompagnato le altre generazioni che si sono susseguite con amicizia aperta. Così è rimasto giovane fuori e dentro, mai chiuso a nuove esperienze, prodigo di consigli e di giudizi sinceri. Meloni è un uomo senza infingimenti né s'è fermato alle mezze parole. Dice quello che pensa degli altri e anche di se stesso con modestia ma con altrettanta spregiudicatezza. Meloni è un artista che non ha mai cercato banditori, che non s'è mai esaltato per il successo né per i giudizi anche se entusiasti dei critici più agguerriti e difficili. Ha sempre continuato e continua a lavorare come rinascesse ogni giorno, innamorato di tutto quanto lo circonda, insistendo nel racconto fantastico della vita quotidiana, immerso nelle cose, senza smancerie, senza manierismi, fedele a quel filo di poesia che non si consuma.

Quello che colpisce da sempre in Meloni è la freschezza. Chi osserva le sue opere si sente coinvolto, preso dentro il suo candore che s'innesta talvolta nell'ironia e talvolta in accorata denuncia. Meloni non si adira, non grida, anzi nel gioco splendente dei colori avverti che ti vuol dare anzitutto gioia, e solo dopo, con i suoi segni, con le sue figure, con i suoi titoli nello stile del più semplice sillabario, ti costringe a pensare, a riflettere. Meloni dai tempi di «Corrente» ad oggi ha attraversato quello che i critici definiscono impegno. Ne ha afferrato il significato preciso considerando anzitutto imperativo per un pittore non tradire mai il mestiere e il proprio linguaggio, per nessun motivo. Niente propaganda, né improvvisi entusiasmi, né rinserrarsi in gruppi o in scuole dove diventano dogmi certi principi che valgono invece se sono sempre ricerca di verità.

Quando un pittore riesce ad esprimere tutto questo in un racconto che dura da anni, incorruttibile anche al mercato, vuol dire che ha raggiunto quell'equilibrio interiore che lo rende partecipe ed osservatore ad un tempo, testimone e protagonista.

Dicono i critici che Meloni ha la magia dei colori. Ma vedendo i suoi disegni, così sicuri, limpidi, anche quando si affidano ai semplici segni in bianco e nero, c'è da aggiungere che questa magia è venuta dopo che Meloni ha raggiunto la sicurezza del linguaggio e dell'espressione. Ed è per questo che i suoi colori sono indissolubili dalle rappresentazioni in cui si organizzano e che illumina-

no. I suoi colori sono come le parole quando si consumano sul bianco della pagina e sono prescelte una ad una soltanto quelle essenziali.

I dipinti di Meloni, che al primo incontro appaiono una festa, in realtà sono ricavati attraverso un meditato filo rosso che l'artista dipana con una tensione costante. Meloni ha bisogno di dipingere per sentirsi vivo, ma sa contemporaneamente che la vita è vissuta realmente soltanto da chi la capisce. Da questa coscienza, da questa serietà nascono i suoi incanti.

INTERESSATI AL FUTURO

ANTONIA RAMPONI è una pittrice nata. Ha la faccia di Milano, lei che vi è nata e che da generazioni ne porta il fascino, esprime la sua città nel modo di parlare, di guardare, di sorridere, di affrontare la vita con volontà di riuscire aborrendo il pessimismo, i facili abbattimenti, la mania della solitudine. È operosa, gioiosa, impegnata senza mettersi mai né agli ordini né in divisa, sempre cosciente dei suoi mezzi e del suo punto di approdo. Ha saputo farsi posto, nonostante il maschilismo imperante, perché anche gli uomini artisti avevano bisogno di lei come collega, come amica, e spesso come esempio da seguire. La Ramponi non ha atteso che altri predicassero l'emancipazione della donna. L'ha sentita da sola, l'ha praticata con gentilezza ma anche con fermezza.

La storia della donna, il suo voler esistere nella dolcezza, nella passione, nell'intelligenza come protagonista non può sfiorire con la gioventù: non è un miracolo fatto soltanto di bellezza fisica, ma è la realtà che ogni donna porta dentro per riscaldare il mondo. Ecco perché la Ramponi non ha accettato di firmare in maschile come la consigliavano i galleristi, così come non ha sosta nel lavoro, né si è montata la testa con i tanti premi vinti, con le mostre che hanno

attraversato l'Italia e toccato altri paesi d'Europa, né per il fatto che nelle gallerie e nei musei italiani e stranieri ci sia la presenza delle sue opere. Ha sempre accolto con modestia le parole dei critici: da Marco Valsecchi a Guido Piovene, da Raffaele De Grada a Leonardo Borgese, da Mario De Micheli a Carlo Carrà, da Guido Ballo a Mario Lepore, da Dino Villani a Mario Portalupi.

Non tutti i pittori hanno il mondo dentro e il loro modo particolare di intenderlo, così come a molti pittori manca quel soffio di poesia indispensabile ad un artista. Soprattutto a molti è mancata la pazienza, la tenacia ad imparare il mestiere non frequentando soltanto i regolari corsi alle Accademie, ma continuando a imparare, a studiare, a ricercare da soli. Antonia Ramponi, al contrario, da oltre venticinque anni cerca di intendere sempre meglio il suo soffio di poesia ma soprattutto non si è mai abbandonata alla pittura d'istinto, senza una persistente, testarda ricerca dei mezzi per esprimersi con precisione e con intensità.

La Ramponi si è affermata nel 1947 quando scoppiava il realismo. A Milano, l'abbiamo già scritto, era come una passione che investiva i pittori più generosi e dotati, soprattutto l'artista che intendeva partecipare attivamente alla battaglia antifascista.

La Ramponi vi si accostò, ma essendo milanese di periferia, cioè milanese vera, popolare, figlia di quei non molti popolari che avevano animato le «cinque giornate» insurrezionali, entrò nel campo del realismo con la strategia dell'attenzione come si direbbe oggi. Capì subito che la vita è da viverci con tutta intensità e tutte le curiosità e fu subito col gruppo dei realisti che volevano fare il discorso diretto con la realtà senza rinunciare né alla propria personalità né al modulo di interpretare la realtà.

Così fu realista più nei soggetti che nel modo di renderli perché tra lei e gli altri, o almeno parecchi degli altri, c'era una differenza. In effetti un rigore formale le impediva di dare ai volti delle sue mondine, delle sue contadine, delle sue operaie soltanto le stigmate della miseria o della rivolta. Il rigore della forma diventava rigore nella sostanza perché la Ramponi non disegnava e non dipingeva i suoi personaggi senza averli conosciuti dentro, vivendo con loro, entrando con loro in confidenza, facendoli parlare, confessare, scoprendo il loro mondo interiore. Ecco perché le mondine della Ramponi non sfidano grintosamente l'agrario, i suoi lavoratori non bestemmiano, non sprizzano odio, ma sono ben fermi nel decidere le cose sicuri di realizzarle, soprattutto riflettendo nell'atteggiamento la convinta partecipazione.

In seguito a questa scelta tutta particolare la Ramponi mantiene successivamente fedeltà al reale, al figurativo mentre molti realisti avventurosi hanno buttato alle ortiche i loro operai infuocati di ribellione, i loro quadri che gridavano lotta e si sono voltati all'informale e all'astratto.

La Ramponi milanese a tutta prova non si è mai chiusa nel grigio della nebbia anche perché della sua città conosce non solo il possente stimolo di una città che inventa il lavoro e per questo non è provinciale mai, ma anche i colori dei cieli lombardi, l'aria leggera della primavera alla periferia dove il cemento si sposa con le piante, il gran rumore del giorno ed i notturni silenzi. La Ramponi è tra i pochi artisti che hanno conosciuto Milano quando i fiumi passavano al posto delle strade, e anche ora che sono coperti, non dimentica il murmure delle acque sotterranee.

La Ramponi accetta tutte le tentazioni dalla Brianza, dal piacentino, dalla Sardegna, dal mare di Viareggio. Una donna che si è accompagnata tutta la vita dipingendosi e dipingendo il mondo. Forse questo è il motivo che spiega come Guttuso e Morlotti, Borra e Sassu, Tettamanti e Cazzaniga l'abbiano sempre considerata una presenza viva, non solo come compagna di dolcezza e di lavoro.



Accanto alla Ramponi, parlando in milanese, bisogna collocare Franco Rognoni. Se la Ramponi è la donna che si realizza nell'arte senza perdere la sua intensa femminilità, Franco Rognoni non sarebbe pittore se non avesse sempre negli occhi e nella sua tavolozza la donna, la donna da amare e da straziare. Il suo non è strazio crudele ma disincantato gioco, ironia per simpatia, in sostanza per farne centro del mondo e per dimostrare la sua indispensabilità per l'uomo.

Nello studio milanese di Franco Rognoni c'è un'aria di festa. Festa di colori, di figure, di cieli aperti. I mostri di Grosz, le ironiche smorfie di Maccari, prendono nella pittura di Rognoni un'aria di gaiezza. Sono divertenti, ti guardano, si lasciano guardare, ti prendono in giro ma con garbo, si spogliano e ti spogliano dei loro e dei tuoi vizi ma non usano la frusta né il cilicio. Se c'è un'amarezza è tanto profonda da potersi esprimere anche sorridendo: con Rognoni il tragico lascia decisamente il posto all'ironia. Il perché lo chiedo direttamente all'autore. E Rognoni risponde senza esitazione:

«Perché sento che tutti i vizi degli altri li porto dentro di me. E siccome non ho la forza di sculacciarmi, di torturarmi (e tanto meno di confessarmi per essere perdonato chissà poi da chi), ho il pudore di non torturare, di non denunciare neanche gli altri. Per esempio, io amo le donne. Lo so che molte sono bisbetiche, pettegole, introversive, e amano il tragico. Ebbene mi piacciono lo stesso; in questo sono femminista ad oltranza. Come? Perché penso quanto le donne devono essere brave per sopportare noi uomini e particolarmente uno come me, smemorato, disordinato, balzano, capace di stare ore impalato a pensare a cose inesistenti, a voler scoprire in cielo e in terra quello che non c'è. Così le mie donne si denudano, si offrono, sono invitanti ma non conoscono il peccato

né il rimorso. Quelle che riescono nonostante i miei sforzi a tenere negli occhi la malinconia, se ne liberano inalberando i seni, e se patiscono di solitudine le confondo con i colori del cielo, del lago, degli alberi e tornano a sentirsi accompagnate».

Ancora una domanda a Rognoni: «Perché le tue figure non sono mai normali, sono deformate, sfociano sempre nel surreale, nel fantastico?».

«Perché, perché? È difficile per un pittore rispondere ai perché. Anche riguardo al proprio lavoro. Io lavoro da operaio, se vuoi da artigiano e non ho imparato a condire quel che faccio con frasi difficili. Non amo neanche quelle che i critici inventano per le mie mostre. Voglio dire con questo, che butto giù le cose come vengono vengono? Credo di no. Voglio dire che io non ci tengo a dire che uso il forcipe, a dire che mi strazio, che mi svuoto. Forse perché amo molto pensare, isolarmi, costruirmi il mio mondo, lavorarci dentro fino a che prende impatto con la realtà. Certo, una realtà che si porta dentro il mio inconscio. Il mio racconto sta nell'aria, si nutre di immaginazioni e di colori. Quelli che "sanno", definiscono ciò surreale, onirico. Vuol dire che io riesco a vedere una mia realtà sospesa tra le nuvole. Non ti pare divertente?».

Rognoni non osa dire la parola: poesia. Eppure si sente che ha una visione lirica della vita e delle cose. Il suo lirismo è impastato di cose semplici come il pane, la donna, il voler bene, i fiori, ma anche la terra, il cielo, anche gli oggetti più insignificanti.

Rognoni mi accompagna in una stanza del suo studio, tira fuori alcuni quadri, li appoggia alla parete uno dopo l'altro. Anche raffrontandoli con i suoi ritratti severi fatti in un altro tempo, la sua vena è esplicita come la sua coerenza. I colori, il modo di usarli restano un comune denominatore con quel senso di festa, di felicità che comunica nell'ironico, un tono diverso. Rognoni vuole convincere e capire il mondo così come egli lo immagina, una realtà diversa. Guardando ogni disegno, ogni dipinto attentamente, il suo narrare si snoda fluidamente, armonicamente. Rognoni l'ha detto: non è uno che predica, che brandisce spade, che vuole incendiare il mondo. Vuole dire che c'è il modo di cambiare la società, battere il consumismo, le stranezze parolaie e anche il marcio nascosto, basta che ognuno di noi sappia guardarsi allo specchio e incominciare da sé l'esame per convincersi che c'è posto per la serenità.

La poesia non è un'arma che conta più del livore? Rognoni ci crede.



Un lombardo purosangue della bassa di Lodi, alto come i pioppi che si drizzano per sfidare il vento è Ugo Maffi. È venuto un giorno a trovarmi con il suo volto incorniciato di barba nera e gli occhi grondanti riflessione e timidezza.

Aveva illustrato alcune poesie di Ada Negri. Invece di farmi vedere i suoi disegni mi faceva leggere le poesie dicendomi: «Ada Negri è nata come me a Lodi. Mi sono sentito pittore fin da ragazzo leggendo i suoi versi». E poi avanti a parlare come se avesse preso coraggio, tutto d'un fiato, di suo padre sfruttato, della sua infanzia grama e calda soltanto nella sua mano quando palpava gli uccellini che trovava nel nido, nel groviglio di piante lungo il fiume di casa.

A diciassette anni Maffi aveva fatto la fame pur di poter andare a Venezia a studiare nelle sale della Biennale, oppure in bicicletta da Lodi fino a Milano per vedere in volto Carrà e ammirare i suoi quadri. Maffi ha realizzato anche il sogno di vivere mesi accanto a Kokoskha. Accanto a questo grande artista Maffi non sapeva se i brividi e le emozioni che provava erano d'affetto o di gioia, parendogli di vivere totalmente nel sogno pur tenendo i suoi occhi sempre infittiti in quei segni meravigliosi, col terrore di risvegliarsi da una allucinazione.

Il segreto e la forza di Maffi, giramondo entusiasta della pittura, è che si ritrovava disperato se non vedeva, dopo qualche mese d'assenza, le strade, la piana, i pioppi della sua bassa. Il suo studio è ancora alla periferia di Lodi, troppo angusto per i suoi quadri troppo grandi, basso per la sua statura di albero. Si accede al suo studio attraverso stretti corridoi dove, contro il muro, ha incollato i primi disegni e i dipinti dei suoi incontri d'allora con i braccianti e gli operai. Avevano già quei profili asciutti e misteriosi che oggi tornano sulle tele di Maffi, dopo essere passati tra le mummie, pietrificati con l'impeto della ossessiva presenza dell'uomo.

Ora in lui scoppiano le contraddizioni che continua ad affrontare quotidianamente insieme ad immagini e colori. Accanto agli uomini gialli, al cane accanto al padrone, ai rossi e ai viola dei grandi personaggi che ripetono il mito contadino della sua terra. I verdi che salgono dalle radici e quelli più teneri che accompagnano il corso dell'Adda fino a quelli lontani filtrati dai ricordi dell'infanzia. E poi blu e gialli lenti, corposi, sensuali che fanno di frutta maturata sotto il sole e i rossi tramonti, color carne innocente o rosso color fatica come il viso dei trebbiatori di grano o dei cavallanti. Sui volti d'improvviso spuntano le fasce bianche e viola che vengono da lontano, dai musei d'Olanda, di Parigi, di Vienna, di Firenze, di Venezia, immagini vive nei quadri dei grandi che hanno costretto il sole nelle loro tele.



Ho ricevuto da Remo Brindisi una preziosa edizione curata da Giorgio Kasserlian con questa dedica: «A Davide Lajolo, con viva stima ed amicizia. In nome di un sodalizio culturale che ci rende liberi e interessati al futuro».

Ho citato queste parole perché sono testimonianza dell'attenzione senza

discriminazioni di sorta tra forme d'arte e artisti che ho sempre cercato di avere in ogni rapporto con chi, affermato o giovane, mi invitava ad esaminare il suo lavoro.

Remo Brindisi manifesta spesso idee diverse dalle mie sul piano politico e culturale e non ho condiviso certi suoi atteggiamenti. Però non è mai caduta la discussione e l'interesse per quanto produce come artista e come saggista.

Quello che mi ha sempre colpito in Brindisi è il suo atteggiamento di fondo nel voler tenere aperto il dialogo creativo lasciando spazio a tutte le prospettive dopo aver studiato e cercato di assimilare ogni tipo di esperienza. La prova più esauriente è venuta dalla mostra antologica a Villa Reale a Milano.

Dopo tanto successo di critica e di pubblico, la capacità di Brindisi di entrare in una nuova figurazione, in dialettica con se stesso oltreché con altri si è fatta ancor più serrata. Brindisi si è convinto da un anno all'altro, da una ricerca all'altra, che non esiste racconto visivo che non implichi tutto dell'artista, dal personale, al privato, al pubblico, a quanto sta attorno. Il suo sforzo è di interpretare il rapido evolversi della civiltà e inciviltà dell'uomo contemporaneo, del susseguirsi veloce del tempo, dei fatti, del costume, delle idee, delle invenzioni e delle repressioni, dei salti improvvisi e dell'immobilismo rappresentando l'uomo e gli oggetti che lo circondano in movimento. Dare il segno del movimento è il suo assillo e il suo tormento. Il gran correre che si fa a Milano, città sempre più estrosa, contraddittoria, è quanto Brindisi si è proposto e si propone di esprimere anche a costo di essere esposto alle critiche. I suoi personaggi complicati, spesso si trasformano in mostri, ma nulla vogliono perdere dell'umano quasi scontassero la condanna di Caino. Brindisi anche nella vita quotidiana e artistica è un partecipante, un organizzatore.

Non c'è avvenimento che non lo veda in prima fila. Anche questa continua preoccupazione e tensione per stare sempre al centro di una operosità che lasci un segno, fa parte del carattere di Remo Brindisi.

LA FONDERIA DELL'AMICIZIA

ABBIAMO più volte accennato nel narrare questi incontri al particolare volto di Milano affermando che ha la stessa febbre nel campo industriale, in quello commerciale, in quello finanziario ed economico come in quello culturale anche come produzione per essere il centro di case editrici, riviste, settimanali, quotidiani, fondazioni, organizzazioni artistiche. Oltre via Brera che diventa quotidianamente un arengario di discussione sono molti altri i centri di dibattito artistico non più tutti «gravitanti» al centro, ma allargati e diffusi in periferia, in quartieri popolari. L'affermazione e la constatazione va fatta anche in polemica con i detrattori di Milano che di tanto in tanto si alzano a piangere sulla decadenza culturale della città.

A Milano vi sono contraddizioni per cui chi gira la città e s'inoltra nei segreti dedali delle sue strade vi scopre sempre qualcosa di caratteristico che ti riconcilia con il cuore, anzi con l'anima della città, come se, ad un tratto, tutta la sua gente indaffarata e frettolosa s'arrestasse per farti vedere come hanno onorato i concittadini che hanno fatto Milano, dai protagonisti delle «Cinque Giornate» a tutti quelli che sono morti per la libertà di tutti. Le piccole lapidi s'incontrano in ogni strada, nei vicoli, al centro e ai crocicchi più esterni dove fino a ieri la

campagna col suo verde si difendeva dall'invasione del cemento, con su scritti i nomi dei partigiani e spesso le fotografie con i loro volti di ragazzi sorridenti alla vita. Anche questa è cultura oltre che essere il segno che Milano è una città che ricorda. Ma gli esempi di una città che incastra centri artistici dove vive la vita culturale, si hanno a pochi passi dalla Stazione Centrale, quel gran casermone buio anche di giorno, che porta a Milano gente da ogni parte del mondo.

Proprio nei dintorni di via Soperga, ad esempio, c'è ancora la vecchia fonderia Maff, nella quale sono passati a fondere i loro bronzi gli scultori che hanno segnato con le loro opere tappe importanti nella storia dell'arte. Da Grandi a Bazzaro a Pancera, a Medardo Rosso, ad Arturo Martini, a Broggin, a Marino Marini, a Manzù, Messina, Minguzzi e ancora Paolini, Ferreri, Manfrini, Somaini, Scalvini, Agenore Fabbri, Cassinari, Sassu, Ciminaghi, Bodini, Vicentini, Ghinza, e si potrebbe, aggiungendo i nomi di artisti stranieri, riempire pagine intere.

È una fonderia che ha voluto conservare a tutti i «costi» le caratteristiche artigiane. Quando vi entri attraverso il cancello di ferro battuto, tra le mura annerite dai forni custodite silenziosamente da un mastino napoletano dai grandi occhi mansueti color grigio topo, senti i rauchi richiami del pappagallo che troneggia sulle travi in alto nello stanzone più ampio e gli danno risposta i gorgheggi aggraziati, insistenti, festosi, dei canarini e degli usignoli svolazzanti nelle grandi gabbie che ornano lo stanzone quasi volessero farsi ascoltare anche da quei personaggi ancora in cera nera o appena scolpiti, alcuni ancora chiusi nei cappucci di carta o nelle armature di gesso. La fonderia Maff da anni e anni è retta da un gruppo di operai specializzati, che si possono qualificare tranquillamente come artisti. Basta vederli nel salone dove ci sono ancora i forni esattamente come ai tempi dei tempi nei quali vengono rinchiusi le statue per la fusione e poi in quello accanto dove con bravura pari alla fantasia danno mano agli ultimi ritocchi sul bronzo o sul marmo per fare risaltare la tensione, la dedizione dell'artista che si fida di loro e della loro intelligenza.

Alla testa di questo gruppo di artigiani-artisti è Marietto Folcia assieme con Avoncelli e Grassi. Marietto è un personaggio col quale si può discutere di tutto: di politica e di libri, di arte e di musica, dei «tempi» lontani e dei «tempi» presenti. Marietto conosce i segreti di «tutti» gli artisti, il loro carattere, le loro capacità, quelli che suppliscono con le chiacchiere e l'organizzazione delle vendite alle reali qualità e quelli che davanti alle loro costruzioni s'incantano come i santi e gli anacoreti, in estasi. Marietto quando ha un'opera importante da fondere mi telefona. Ho visto così nascere le porte di bronzo di Manzù, quelle di S. Pietro e quelle di Rotterdam, i «partigiani» ed i «bambini» straziati di Agenore Fabbri, le pomone e i cavalli con cavalieri di Marino Marini, le porte di Minguzzi e i suoi «galli» prepotenti, i papi di Bodini, le sue colombe, le sue scimmie, la sua donna sull'ippogrifo del sesso, la donna sfinge di Vicentini, le striature di

terra e i paesaggi campestri di Ghinzani. Marietto è in grado di spiegare tutto, anche i minimi particolari. A quelle opere non ha dato solo la sua straordinaria capacità di artigiano, ma anche la sua esperienza e cultura, sempre in simbiosi con gli autori.

La stima e l'amicizia con Agenore Fabbri è nata proprio in fonderia. L'avevo scambiato per un artigiano nuovo assunto quando Marietto me l'ha presentato. Fabbri è un cristiano bestemmiatore, un rosso progressista e protestatario, uno che ha fatto la Resistenza e continua a battersi ogni giorno. I suoi monumenti parlano alla gente in molte città, da Savona a Vercelli, da Milano a Roma. Fuori Italia in molti musei e fondazioni le sue figure gridanti pietà o decise alla riscossa segnano certamente un tempo della nostra storia. Il più tragico.

Agenore Fabbri ha scritto in ogni parte del suo volto la parola dovere. Ha un volto che pare se lo sia modellato con le sue mani prima in cera, poi in ceramica, poi in pietra. Le sue sono rughe così congeniali adatte ad esprimere l'animo che ha dentro, il cuore, il carattere, tanto da parere impossibile che non sia riuscito a scolpirsi da solo. Il suo volto è perciò il modello per tutte le sue sculture. Un volto che soffre con rabbia. Un uomo che non accetta di trangugiare il dolore senza trovare il modo di contestarlo. Ha imparato da bambino a dominare il ferro e la creta, a lavorare col fuoco senza bruciarsi e se si scottava un dito o un braccio a non piangere, a reagire con una smorfia o uno sberleffo.

Per tutta la vita ha combattuto la violenza, per tutta la vita guardando fin negli angoli più nascosti della malvagità, quella del mondo e quella interna nel singolo uomo, conoscendola e soffrendola, non ha mai avuto un attimo di esitazione: l'unica cosa da fare era schierarsi contro, combatterla, senza tregua. Come si carica ogni mattina l'orologio al polso, Fabbri si carica ogni mattina contro la violenza. E mantiene dentro, in quei suoi occhi melodiosi, la speranza che l'uomo ce la farà a vincerla dentro di sé e nel mondo. Per questo egli vive la sua vita e fa lo scultore anche come un dovere. Buttato in guerra sul fronte jugoslavo con nel cuore l'odio alla guerra e ancor di più l'odio alla guerra voluta dal fascismo, egli ha sofferto ogni istante quella pena come se ogni giorno ricevesse una ferita in pieno petto.

Quando mi diceva dei morti che aveva visto impiccati, dei ragazzi che aveva visto con gli occhi disperati, stralunati nella morte, la bocca nel fango, lui soffriva ancora come fossero suo fratello e suo padre, anzi, con l'angoscia urlata e lacerante come fosse sua madre e la madre di tutti.

Era il tempo in cui piegava la ceramica per scolpire il suo bestiario. I gatti arrabbiati, le zuffe e gli artigli, le grinte e i denti puntuti, la guerra. Maledetta la guerra e gli uomini che diventano bestie e mettono gli artigli. La sua rabbia e la sua denuncia, il suo rancore e la sua volontà di redenzione. Poteva non essere contro il fascismo alla radice, può un artista-uomo come lui non battersi ogni

giorno contro la brutalità ovunque si scateni, in piazza del Duomo o nel Vietnam?

Voglio riportare qui le frasi di Fabbri dopo che è riuscito a non lasciarsi ghermire dalla morte che gli voleva fermare le viscere: «Ho sentito quello che si prova a morire e posso dire che è una sensazione sublime, prodigiosa: nei lunghi giorni trascorsi all'ospedale di Savona tra un'operazione e l'altra, più volte mi sono trovato in un altro mondo, surreale, affascinante, ricco di strani silenzi, ma concreto, per nulla simile alla vaporosità dei sogni. Ero convinto che i piedi del mio lettuccio poggiassero sulle cuspidi delle vette dolomitiche. Mi stupivo ogni volta che qualcuno entrava nella mia stanza, che non precipitasse lungo i ripidi pendii rocciosi. Per un altro periodo della malattia e cioè per circa un mese, mi pareva invece di avere la testa poggiata sulla luna: ne sentivo il gelo e le pietre e mi pareva di impazzire».

Ecco Fabbri poeta anche nello scrivere, come nel pensare, come nel maledire, come nello scolpire. Lavoratore a tutto fiato, sfrenato, fino all'esaurimento. Fabbri è angosciato ed entusiasta. Precipita nell'abisso, ma è già pronto ad alzarsi per toccare il cielo. Tutti i critici hanno cercato di scandagliarlo. Anche all'estero. Quelli più attenti hanno capito il suo sentimento del tragico come riscatto. Franco Russoli, ad esempio, ha scritto: «Fabbri testimonia ancora della sua fede nel dominio dell'artista sulla realtà. Resta antico, narratore e artigiano, scultore e non fumista».

Agenore Fabbri ha recentemente esposto a Basilea le sue terracotte. Volti spettrali di donne, autentici capolavori che hanno avuto accoglienza entusiasta da parte dei critici. Ma il premio più caro a Fabbri è quello del poeta e pittore Rafael Alberti. Rafael vedendo le sue sculture ha improvvisato per lui alcune liriche. In una di queste così canta: «Fabbri, noi vedremo i giorni belli della pace, / della serenità, / quelli che abbiamo perseguito per tutta la vita!».



Ed ecco un altro incontro a Milano in fonderia con un personaggio mite, celestiale: Giuseppe Scalvini. Vive tra gli uomini, gira per le strade di Milano, non fa mancare la sua presenza alla mostra di un amico eppure pare staccato da tutto.

Gli serve soltanto, forzatamente, l'indispensabile per vivere, per questo ogni tanto deve separarsi con dolore dalle sue statue. Sta costantemente immerso nella musica, l'ascolta in rapimento, musica come scultura, scultura come musica nell'impasto del suo volto aperto, del suo animo generoso. Milanese fin nel colore della pelle, nel gesto, nelle parole, Giuseppe Scalvini porta dentro di sé il cervello e il cuore della sua città. Ci sono sempre i raffinati che arrivano all'incomprensibilità del linguaggio riempiendolo di eticità e di aggettivi di cui non conoscono i significati, capaci di fare credere che la loro sterilità sia un dono

anziché un inestimabile impoverimento. Costoro sono pronti ad accusare chi crede ancora nel valore dei sentimenti, nella forza delle idee, nella capacità autocritica di rispettare il passato per essere certi di riuscire a portare il proprio granello al futuro, di essere passatista, un tramontato anche perché giudicano edificanti i loro «ardimenti» senza costrutto e senza mestiere. Ebbene, la «milanesità» di Scalvini conta perché ne informa la vita, il lavoro, la concezione dell'arte, il suo rigore morale, la sua poesia e lo esalta nella sua generosa umanità. Anche il suo studio è caldo, come entrare in casa di un lavoratore che ti vuole dire soltanto cose serie. Subito ti ritrovi a tuo agio, non c'è bisogno d'introduzione, di parole disperse, le sue sculture ti aspettano una ad una e in ognuna c'è un discorso aperto. Scalvini parla, ma è come fosse un sottofondo a quello che dicono le idee che egli ha costretto nei suoi bronzi, nei suoi legni, nelle sue cere. Non c'è bisogno ch'egli ti chieda se senti emozione. Se lo chiede è quando ha già avvertito che le sue «maternità», i suoi «amanti», le sue «famiglie», le sue «grida» ti hanno fatto intendere che s'è imbiancato i capelli in quarantacinque anni di lavoro, ma soprattutto di meditazioni.

Allora ti spieghi anche certi titoli e certi soggetti con le relative forme «Amore come idea», «Né corporeo né incorporeo». Allora la semplicità umanissima di questo artista che non porta mai occhiali scuri, la intendi generosa e sicura nelle sintesi quando insieme si parla di Michelangelo, di Moore o di Bodini. Lo fa con il senso delle proporzioni, ma Scalvini è così innocente da ammirare Michelangelo senza la devozione di chi deforma la ricerca in tabù, come discute liberamente di Moore e del più giovane Bodini. La vocazione di scultore gli è scattata subito nella testa quando aveva sete di sapere e di imparare. Il primo premio vinto lo ha speso per correre a Parigi nel '37 a studiare per giorni e giorni «Guernica» di Picasso. È per queste caratteristiche che tutto diventa chiaro in Scalvini. Il suo iniziale perfezionismo classico, il rispetto per chi ha scolpito lontano nei secoli, gli ascoltati echi etruschi ed egizi, la sua fantasia come nota musicale, i suoi geometrismi, i volti, le braccia dei suoi personaggi appena segnati come rivisti, spersi nella memoria. Allora ti spieghi perché lo scrittore Dino Buzzati abbia sintetizzato il suo giudizio su Scalvini così: «idea e sentimento».

Dei suoi quarantacinque anni di lavoro e di creazione Scalvini porta una convinta modestia, pronto sempre a imparare da tutti, anche dai giovani. Ma attenti: la sua modestia è convinta perché nutrita di pensiero e di orgoglio. D'altra parte chi ha conosciuto un artista che valga e che proprio per questo abbia una squisita sensibilità, un continuo travaglio umano e spirituale, che intenda la modestia come qualcosa che lambisca il luogo comune e significhi portare la testa bassa?

Gli artisti, se hanno la scintilla, grandi o meno grandi che siano, fissano diritti nel sole.



Dino Paolini l'ho conosciuto attraverso Marietto, sempre alla fonderia Maff, ma è stata Antonietta Ramponi che ha voluto accompagnarci da lui, nel suo posto di lavoro.

Quando sono arrivato nel suo studio, nella zona Monforte a Milano, Paolini era accigliato. Mi è venuto incontro tentando un sorriso, ma siccome è un uomo leale e aperto, non poteva nascondere il groppo che gli serrava la gola.

Il cortile davanti al suo studio era popolato di statue. Mi fermo ad osservarle una ad una, passo da una scultura all'altra, da una figura all'altra e ho la sensazione che quei volti, quelle mani vogliano liberarsi dalla pietra, dal marmo e alzarsi. È un segno rassicurante. Paolini le ha costruite non soltanto col bulino e lo scalpello, né soltanto con l'intelletto e la indubbia cultura ma aveva espresso il suo brivido di liricità.

Paolini mi guarda e sfoga la sua irritazione: «Tutte queste sculture non sono più mie. Due ore fa, dopo tanti anni che facevano compagnia alla mia povertà e alla mia solitudine, sono state acquistate tutte assieme e domani me le porteranno via».

Pareva che parlasse dei suoi tre bambini, che gli smembrassero la famiglia. Credo che questo rimanga il tratto interiore più bello dell'uomo e dello scultore Paolini, l'attaccamento alle sue sculture.

I volti delle sue donne hanno tutti una malinconia lontana che non è mestizia, ma struggimento, sentimento d'attesa. Attendono e il corpo s'inarca e i sensi hanno più richiamo d'amore che di sensualità e quando si abbracciano non sono soltanto i corpi a compenetrarsi. Persino i suoi guerrieri, i suoi lavoratori sono costruiti liberi e pastosi a richiamare la solidarietà. Anche le figure del realismo, i partigiani sbucati fuori dalla morte, le donne che tornano a riprendersi il figlio con la bocca serrata per sempre, anche quegli uomini della rivolta e della riscossa che esprimono un momento importante nella vita e nell'arte di Paolini, guardano già al di là dell'odio e i loro gesti sanno di giustizia e di dignità.

Se il suo amico Scavini modella le creature nell'incanto della musica come ripetesse le note di Bach, Paolini è riflesso invece tutto nell'umanità che ha conservato dentro in sfida contro la disattenzione che aveva attorno al suo lavoro, alla sua fatica d'artista. È vissuto anni ed anni come un isolato. Sapeva che se avesse ascoltato certi richiami di moda, molti si sarebbero accorti di lui ma non voleva battere neppure contro i vetri per farsi notare. Non voleva, non poteva accettare compromessi. Credeva nell'arte come in una cosa seria e difficile. Misurava le sue possibilità continuando ostinatamente a lavorare. Il suo studio si gremiva di figure che lo guardavano dalla terracotta o dalla pietra e lui capiva che vivevano. In quella compagnia poteva rinunciare anche al successo e sopportare ancora sa-

crifici, finché riuscì a fare voltare gli amici ed i critici. Ed ora soffre perché gli portano via le sculture e invece di essere lieto lo trovo desolato.

Questo veneto, che si è nascosto per lavorare tra le nebbie milanesi, non ha dimenticato la luce di Verona, il riflesso del cielo così azzurro, dei colli Euganei, così molli e dolci a fare orizzonte, non ha perduto l'incanto festoso della sua parlata, Milano gli ha detto che bisogna durare, insistere, essere tenaci, ed ecco Paolini ottenere l'equilibrio tra ardimento e saggezza, costruttore di figure per esprimere la civiltà di un mondo dove dialogo, tolleranza e solidarietà siano le componenti essenziali.



Come Paolini, con la stessa modestia e con lo stesso infinito amore per l'arte e la passione accesa per la scultura è Angelo Ferreri. Vive le sue giornate silenzioso e assorto nel suo grande studio in Piazza Gramsci a Milano. Sente i passi della gente che riempie quotidianamente il mercato comunale che sta sopra il suo studio. Ferreri ama mescolarsi alla gente, spesso accoglie visitatori nel suo studio, li osserva, non sono modelli per lui, sono uomini, sono i fratelli, gli stessi che disegna cercando di indovinare se stesso, di esprimersi pienamente nella sua umanità.

Ci sono tra noi, in questo tempo frettoloso, artisti che non hanno sete di gloria? Quelli che conoscono la loro dimensione? Ci sono ancora artisti che lavorano soltanto per bisogno di esprimersi, insistendo caparbiamente nella ricerca del loro linguaggio sempre pronti a riconoscerne i limiti più che ad esaltarsi ed a sentirsi trascurati, mentre vedono altri insinceri e senza linguaggio portarsi in su con l'aiuto di protettori d'ogni tipo?

Angelo Ferreri è ancora impastato in questa serietà, in questo sentimento del lavorare e del creare. I suoi partigiani sono ancora schierati e sofferenti: la liberazione non è ancora completa. Portano ancora a spalla i feriti. C'è ancora chi sanguina. Come i suoi innamorati hanno nella disinvoltura innocente dell'amore sempre un'ombra di tristezza; anch'essi cercano una libertà diversa. Così come i suoi ginnasti, plasticamente perfetti, riproducono la giovinezza della vita che vuole spezzare rassegnazioni, imposizioni, predicazioni che non possono più avere presa in un tempo in cui tutto cavalca velocemente anche se, forse più di ieri, sul fango di tanta ipocrisia e tanta viltà. La scultura di Ferreri è sempre limpida, non ci sono introversioni, giochi, tentativi per richiamare l'attenzione. Ferreri è un'artista con la serietà dell'operaio. Ogni suo lavoro ha queste caratteristiche sicure. Le sue sculture vivono nel tempo. Se uno le ha in casa si affeziona come ad una persona di famiglia. Sono davvero molti i pittori, gli scultori, che hanno questo fascino?

Le sue maternità, le sue donne sole, le sue teste partono da disegni precisi, da studi attenti, da sentimenti profondi. Ferreri dà alle creature il suo equilibrio nelle fusioni in bronzo, e quando affronta il legno o il marmo si risentono dentro le sue umane vibrazioni. Ferreri non s'innamora dei temi, non traduce testi, s'incanta nelle creature. Egli è con l'uomo e per l'uomo con l'insistenza di chi sa che l'uomo è naturalmente al centro del mondo, la misura di tutte le cose.

Un lungo lavoro, una lunga tenacia, una continua speranza. Basterebbe citare un episodio. Molti anni fa, Ferreri è stato incaricato di scolpire la testa dello scrittore Cesare Pavese. Doveva essere collocata a Santo Stefano, cioè al cospetto di quelle colline della Langa che lo scrittore piemontese aveva attraversato anche nelle sue opere.

Ferreri prima declinò l'incarico che tutti avrebbero accettato al volo anche solo per avvicinare il proprio nome a quello di Pavese, poi sotto le pressioni si decise a provarci, leggendo prima, come lui sa leggere, cioè studiando, le opere di Pavese e quelle di chi aveva scritto di lui, colmando il suo studio di disegni e prove finché ne derivò un volto di Pavese così vivo per cui la prima volta che lo vidi mi venne istintivo avvicinarmi per battergli una mano sulla spalla come usava tra noi piemontesi.

Ebbene, Ferreri non si sentì mai soddisfatto tanto che non incluse, sbagliando secondo me, la riproduzione della scultura nella bella monografia nella quale De Grada ha collocato Ferreri nel panorama dell'arte lombarda nel posto che si merita.



Alla fonderia Maff a discutere con Marietto arriva dalla Lomellina anche un ragazzo alto come una pertica, lungo il naso e gli occhi fissi: Alberto Ghinzani. Prima di dire il suo nome al Marietto, gli mostra due sue piccole sculture: «Si può fonderle in bronzo?».

Dopo aver conosciuto questo episodio ho incontrato Ghinzani alla fonderia. È uomo di pianura. Ha dentro un altro tipo di poesia dalla mia che è collinare. Aria di salici al vento, di canne riflesse nell'acqua. È nato in un paese dove si coltiva il riso e la sua infanzia ha visto la fatica delle mondine e ascoltato i loro canti. «Quaranta giorni, quaranta notti», come cantavano nelle risaie della Lomellina quando arrivavo a trovarle, da Milano, prima che si riunissero a discutere della loro fatica e dei loro diritti.

Sullo sfondo opaco d'acqua e di mota, che disegnava sulle loro gambe i cerchi grigiastri del fango, i loro visi mi apparivano lividi, gracili, accesi solo nelle pupille contro lo sfondo dell'acqua stagnante dove stavano immerse per mesi, mentre il sole sbiancava i loro fazzoletti variopinti e picchiava crudele sulle loro



M. V. G. cum Li

«UOMO CON BAMBINO», CHINA, cm. 27×45

nuche e sulle loro schiene ricurve e devastate. Anche adesso, in questo marzo '77, che si dibatte tra sole e nebbia, mentre soltanto i salici cominciano a lasciare scendere i loro capelli verdi e leggeri nel soffio del vento, passando accanto ai campi di riso quasi asciutti, con Alberto Ghinzani che guarda alla sua terra come la sentisse nel sangue, ritorna l'eco di quei canti, di quelle voci, di quei visi. Lottavano duramente cantando, soffrivano l'esilio delle loro case d'Emilia stese sui pagliericci, gli occhi fissi nel buio delle nostalgie.

Ghinzani era allora ancora ragazzo, ma si è nutrito in questa terra d'acqua e in quei canti, in quella fatica dannata, e gli sono rimasti nel ricordo anche gli spari contro i braccianti e gli urli dei caporali che dovevano sfruttare ogni energia umana per i profitti dei padroni che vivevano nei palazzi di Milano sotto stemmi gentilizii.

C'è stato chi allora dipingeva mondine curve nel fango e lo svettare delle piante con i gialli riflessi del sole. Ghinzani, a quella realtà esterna, anche se resa drammaticamente sulla scorta della gente dei campi cui aveva dato la scossa del risveglio Pelizza da Volpedo con il suo «Quarto Stato», opponeva la fantasia del ragazzo che voleva andare alla radice della fatica come delle piante e dell'acqua.

Non erano i tronchi delle piante, le radici contorte a spiegare l'anabasi, il lungo itinerario umano commisto a quello della natura?

Ghinzani in quegli anni studiava scultura imparando dalla voce un po' afona di Marino Marini, ma ogni sera, quasi fosse un obbligato pellegrinaggio, tornava a Valle, il suo paese, non soltanto per assaporare l'aria di casa, il ronzio delle zanzare, i voli radenti delle libellule, ma soprattutto per indovinare certi misteriosi segni che già ritrovava nelle radici di alberi divelti, nelle piantine di riso quando crescevano a maturazione, nell'acqua che smoriva nel fango. Quando Ghinzani tenta i suoi primi disegni e modella le sue prime forme è inutile ricercare le tracce degli insegnamenti di Marini, di Sutherland o di Morlotti. Tutti questi maestri non svelano i segreti del suo lavorare, tantomeno di quelle di oggi che parlano proprio quel linguaggio oscuro e lucente, arcano e solare se collocate sullo sfondo dei suoi paesaggi, poiché esse stesse formano paesaggio e paiono spuntare vergini come gli alberi dalla opima terra della bassa trascoloranti sotto il cielo.

Il bronzo diventa tronco e l'acqua zampilla anche se Ghinzani la alza nei riquadri geometrici che stanno a dare alla dimensione l'impalpabile miraggio che ha sulla pianura la fila dei pioppi quando il sole arrossa nel tramonto.

Informale, astratto? Queste parole scadono in un vieto vocabolario di mestiere quando si è scoperto il segreto della naturalezza di Ghinzani annodato tra piante, terra ed acqua. Così si capisce perché per dire il calvario della sua gente, egli non ha bisogno che le croci siano croci e che la pianta s'alzi nella sua posanza. Basta un nodo, un ramo marcito che spunta nel fango per fare simbolo

di vita più convincente della realtà che, per essere tale, non sta mai nell'apparenza, così come i fatti sognati dopo essere stati vissuti rivelano le motivazioni più segrete e i significati più in ombra.

I disegni e le sculture di Ghinzani, per queste ragioni, non tracciano neppure il profilo dei rami, ma i geroglifici che i rami lasciano negli sfondi d'ombra e di luce, le loro fantastiche creazioni che si snodano come note musicali in un paesaggio che pare in sé concluso ed è infinito. Ghinzani vuole scoprire il segreto non solo dell'albero, ma dell'ombra che spande perché qui sta la realtà vera, qui il genio dell'artista deve scoprire il movimento e saper ascoltare l'intimo richiamo dal quale può nascere la poesia. Conoscere la natura è entrare introspectivamente nell'uomo.

Certo questa ricerca di nodi, di curve e incastri, in Ghinzani non è mai spasmodica, nutrito com'è di cultura né orecchiata né artefatta, studioso e lettore di poeti senza barriere di nazionalità, preso nella spira anche del vento dei versi di Eliot alti come cattedrali.

Ma con l'ultima mostra alla galleria Bergamini, Ghinzani ha mostrato quali passi ha saputo fare arrivando a sue forme figurative per cui era d'obbligo fare i nomi di Moore e Manzù, di Marini e Fazzini, di Vangi e di Bodini. Fare questi nomi non per altro che segnare il salto di qualità di Ghinzani, che è arrivato percorrendo la sua strada ad un altro versante. C'è di più: Ghinzani è partito dalle radici che ha coltivato per anni e si riscontrano ancora in quelle figure che portano in sé la linfa delle piante e l'aria della pianura dove cantano le rane.

È una ricerca che pur essendo assillante, dura vivida da anni e anni e non subirà sosta diventando rivelazione e insieme il segreto della sua personalità.

Guai a risentire, se non nell'incanto del tempo passato, l'irrequietezza di Montale ed essere «nelle contraddizioni di questi giorni e anni — ancora degli uccelli di passo che urtano nei fari — delle sere tempestose». È tempo di accendere le pupille per non andare a sbattere nella noia o nell'indifferenza come nella superbia. C'è del nuovo cocente alle porte. Sulla Lomellina come sulla campagna sterminata del mondo, l'unico faro che conta, anche nel silenzio delle notti, è la luna e non si può sbatterle contro né accecarsi.

Ghinzani lo sa e l'artista ha una bussola sicura.

SCULTURA PER LA GENTE

A

NCORA nella piana lombarda uno scultore di grandi monumenti: Carlo Mo. Sono stato a trovarlo nel suo giardino alla periferia di Pavia mentre giganteggiava come le sue statue svettanti tra piante d'alto fusto e la terra trapuntata di verde e di fiori.

Attorno, la nidiata dei figli pareva completare un gran nido scaldato dalla madre dall'ombra protettrice. Carlo Mo è timido fino a che non gli scatta il discorso per parlare delle sue creature: i suoi figli, le sue sculture. Sono sangue suo, intelligenza sua, ricerca, spasimo, consolazione gli uni come le altre e la sua vita è concentrata tutta lì. Il resto, le cose del mondo, le cose della vita, tutti gli altri volti, gli orizzonti, i cieli aperti, le piante, l'erba esistono come riflesso perché sono il campo dello spazio dove devono immergersi i figli e le sculture.

Carlo Mo guarda le cose dal di dentro. Ha questa magia: guarda pensando di scoprirne l'intimità. Dal misterioso che c'è dentro ogni uomo e ogni oggetto, Mo risale alla realtà. Certo che ne ricava una realtà fantastica: la sua realtà. Ma non è questa, per un artista che non vuole fare soltanto esercitazioni culturali o quelle che taluni indicano come scatti d'ispirazione, la sola verità?

Le sculture di Mo vanno dalle misure ridotte a quelle enormi, quelle che

vorrebbero spingersi in alto senza limiti di confini, a toccare il cielo. Questo senso dell'immenso, questo sentimento dell'infinito gli viene dagli orizzonti africani in cui è vissuto per anni. Carlo Mo è anche Africa. Un bel giorno ha lasciato l'Italia per andare ad abitare nell'Africa nera. Cinque anni. La scoperta più piena dell'uomo Mo l'ha fatta proprio nel Congo, dove ha ascoltato e capito fin nel profondo il grido umanissimo della negritudine e la convinzione che la fraternità non si salda con slanci passeggeri, con gesti protettori e consolatori, ma quando ogni uomo si mette alla pari con ogni altro uomo. Quando cioè l'uguaglianza diventa coscienza.

Quell'Africa senza confini e senza masturbazioni, alla quale Mo spesso ritorna, quell'Africa che soffre e si apre la strada alla civiltà tra le foreste, quell'Africa che ha fame di pane e di libertà, che ha soprattutto tanto amore represso, gli ha ispirato le sculture più ardite e molte sono collocate proprio là davanti allo sguardo dei congolesi, dove splendono, creature d'acciaio sotto l'incendio del sole. Sono immesse nel paesaggio proprio come le piante e ne ripetono i richiami naturali, disperse tutte le retoriche. Mo non concede niente al letterario, allo scolastico, né a se stesso, né al suo lavoro. La sua tensione è quella della lamina d'acciaio ch'egli riesce a curvare come le braccia di un bambino, a flettere come i suoi pensieri.

Le sculture di Mo non sono come monumenti cui passi davanti e al primo sguardo hai inteso tutto. Bisogna fermarsi, pensare, poi d'improvviso un blocco prende vita. Allora sei costretto ad aprire un dialogo.

Chi ha detto che gli oggetti, la natura non parlano? Carlo Mo è proprio qui che rompe il suo silenzio e apre la conversazione con il mondo. Questa è la sua scultura: lo stesso come rileggere pagine di Kafka, Joyce, come risentire versi di Goethe.

Nei blocchi d'acciaio di Mo c'è la congiunzione tra cuore e cervello, tra uomo e natura. È poco o è tutto?



I Cascella artisti sono tre e vivono a Milano da anni provenendo dall'Abruzzo. Andrea Cascella l'ho conosciuto prima attraverso le sue opere, poi di persona. Lo zio Michele, il più anziano, è pittore. Si è sempre identificato nello scoppio di colori della sua tavolozza. I suoi paesaggi, tutte le sue tele sono sempre grido di gioia come se l'autore trovasse incanto e felicità nella vita andando a gara con la natura nell'esaltare i colori.

Anziché perdersi, la sua fama e la sua notorietà si è fatta più larga proprio quando ad altri la vecchiezza intorpidisce la mente e le mani. Ricordo il suo nome da quando avevo conosciuto il suo amore corrisposto nel racconto autobiografico di Sibilla Aleramo.

Tra gli uomini che la scrittrice aveva conquistato con la sua bellezza e la sua intelligenza, assieme a Giovanni Cena, Dino Campana, Boine per citare quelli più legati a quegli anni, c'era questo pittore che aveva conosciuto e riproposto nelle sue tele l'azzurro innocente e irresistibile degli occhi di Sibilla.

Con Pietro Cascella non ho avuto altri incontri se non con i suoi monumenti, soprattutto quello che tanto ha fatto discutere, dedicato a Mazzini e che si arrocca lungo il rialzo, tutto circondato di verde, nel viale che porta alla stazione centrale di Milano. Con Andrea Cascella i contatti sono stati molti e subito improntati a stima perché è uno degli artisti più consapevole dei suoi mezzi, della dimensione in cui si muove e con una cultura non solo artistica ma anche letteraria, filosofica e una conoscenza e partecipazione alla vita politico-sociale che lo distingue da altri che si chiudono nel loro lavoro quasi che tutto il resto che freme intorno a loro fosse solo distrazione.

Questo suo impegno quotidiano con la gente, senza distinzioni di posizioni sociali, lo ha profondamente radicato alla semplicità e al tenere sempre aperto il discorso con la realtà. Così ha toccato con mano successi, fatiche, contraddizioni, entusiasmi e delusioni riuscendo a dominarli con la ragione.

Andrea Cascella ha scelto il suo luogo di lavoro alla periferia di Milano. Questa scelta è già una carta di presentazione. Cascella ama lavorare al centro di un rione popolare, con dirimpetto, a pochi passi, l'alta ciminiera di una fabbrica chiusa da anni. Sul lato sinistro oltre la strada si snodano ancora prati verdi e file di piante: gelsi raccolti nei loro mazzi di foglie che l'autunno lentamente dipinge di giallo e pioppi svettanti nell'aria così che, alzando lo sguardo per vederne la cima ricordano «i pioppi illuminati dal vento» nei versi di Quasimodo.

Andrea Cascella porta dentro di sé, gelosamente custoditi i ricordi della guerra di liberazione. Per lui quei terribili mesi non sono lontani di anni, sono di ieri, sono di oggi e possono essere validi per domani. Sono tutt'uno non solo con il suo costume di vita, la sua quotidiana generosità, ma di quei momenti decisivi Andrea Cascella ha intriso la sua arte. Infatti la prima caratteristica della sua opera è la libertà così come non ha esitato nella vita, pur tenendo fede ai suoi ideali, a fare squadra da solo per non accettare la compagnia di chi non aveva voluto trarre dalla Resistenza le naturali conseguenze. Di qui nasce, fin dalle sue prime sculture, il rispetto assoluto che si trasformerà via via in amore per la materia.

Dare anima a quanto pare inanimato, partire dalla forma per esprimere quei contenuti misteriosi, mai fotografabili, ma intuibili esclusivamente nella realtà che ognuno di noi interpreta secondo l'intensità della propria immaginazione.

Per questo motivo di fondo Andrea Cascella dopo lo studio della figura ha scelto l'astratto. Ma la materia è mai astratta? Con questa sua scelta Andrea si è indirizzato per un itinerario che interpretava il suo tempo e anticipava altre ri-

cerche. Proprio a questo livello di sperimentazione e di risultati Cascella innesta il discorso della tradizione. Egli si sente profondamente conseguente con la tradizione che conta. Questa affermazione ch'egli ripete insistentemente non è affatto contraddittoria. Cascella, anche se i maestri che sente più vicini nel tempo hanno nomi stranieri (ma possono mai esistere frontiere per l'arte e la poesia?) come Costantin Brancusi, come Hans Arp, affonda contemporaneamente le sue radici nella tradizione nazionale e da Michelangelo arriva ai nostri contemporanei, a Boccioni, a Sironi ed Arturo Martini, a De Chirico.

Di qui, dai più lontani ai più vicini, Andrea Cascella si è convinto, provandolo ormai da oltre trent'anni con le sue sculture, che «un'opera d'arte non ha in sé alcuna idea che sia separabile dalla sua forma». Ecco allora Cascella mostrare orgoglio per avere avuto volontà e costanza di partire dal serio apprendimento del mestiere come grammatica, come tecnica artigiana. Dice ancora Andrea: «Detesto le stranezze, tendo ostinatamente alla perfezione. Non mi interessa celebrare ma ricercare. Mi sforzo di essere in sintonia con Arp quando dice: "Noi vogliamo produrre come una pianta che produce un frutto, non riprodurre"».

Così Cascella opera sulla materia con forza e tenerezza per coinvolgerla nella sua invenzione senza che questa cessi di essere protagonista. La sua decisione è di volere arrivare, attraverso la forma, ad esprimere contenuti che parlino dell'uomo con il linguaggio dell'uomo.

Andrea Cascella, nel modulo cui tende, sente che l'incastro cioè l'entrare nella pietra, nel marmo, nel granito, significa approfondire un dialogo tra artista e materia, tra sogno e realtà, tra matematica e poesia, tra il corruttibile e l'eterno, tra vita e morte.

Parlando di Brancusi il poeta Ezra Pound, che intuiva ogni cosa fino a lacerarla per meglio rinfrangerla nella sua follia, scriveva: «Nessun critico può pretendere di capire a fondo un artista. Quando si riesce a capirlo Brancusi afferma decisamente che l'arte può essere tutto all'infuori di una "crise de nerfs"; che la bellezza non è fatta di smorfie e di gesti fortuiti; che partendo da un ideale della forma si arriva ad una esattezza matematica della proporzione, ma non attraverso la matematica. Egli è soprattutto un innamorato della perfezione».

Credo che Cascella senta in Brancusi il maestro, soprattutto quando ricorda che questi, per essere soddisfatto del suo lavoro, pretendeva che ogni sua scultura fosse interessante in ogni sua parte, avesse cioè una vita propria in ognuno dei mille angoli di accostamento.

A questo infatti si riferisce Andrea quando ti chiede di osservare le sue statue da ogni lato.

Andrea Cascella ha scelto il marmo, il granito, soprattutto la pietra per la sua arte. Per partire dal naturale e per essere certo che, se anche un tornado investisse il luogo dove lievita una sua scultura e lo devastasse e lo distruggesse,

una parte della sua costruzione, quella rimasta in piedi, possa ancora esprimere tutti i motivi per cui è stata creata.



Come dovunque, anche a Milano, una città, come abbiamo già ripetuto, ricca di iniziative culturali, di critici attenti a quanto si muove nei vari campi dell'arte, si può essere ignorati per anni pur essendo artisti che hanno non solo una carica di passione e di inventiva ma vere e proprie qualità sì da distinguersi dagli altri. È quanto è toccato al pittore e scultore Giuseppe Gorni di Mantova che poi, anche se l'emozione è stata in lui tanto profonda da morire, ha avuto giustizia prima con una mostra antologica a Mantova, suo capoluogo di provincia (Gorni è nato e ha abitato a lungo a Nuvolato di Quistello), nella bellissima casa del Mantegna con presentazioni al catalogo di Carlo Ragghianti, Mario De Micheli, Marzio Dall'Acqua, Renzo Margonari e poi con un'antologica a Milano nel Palazzo Reale - Sala delle Cariatidi.

Così Milano ha finalmente conosciuto le sue opere di scultura, i suoi quadri, i suoi eccezionali disegni dopo averlo ignorato per tanti anni. Infatti Gorni aveva lavorato come geometra al comune di Cinisello Balsamo alla periferia milanese per oltre vent'anni. Allora mostrava inutilmente le sue cose ad artisti e critici.

È stato l'amico mantovano Montanari della «Gazzetta di Mantova» che ha voluto portarmi da Gorni quando ancora pochi parlavano di lui, in occasione di un mio viaggio nella città per una conferenza culturale.

«Vieni a Nuvolato» mi disse Montanari «ti renderai conto come la nostra provincia generi poeti e non solo ai tempi di Virgilio. Basterà girare per il paese, notare i bassorilievi e affreschi scolpiti o dipinti quasi su ogni casa per renderti conto del valore di Giuseppe Gorni e dare il tuo contributo perché sia finalmente apprezzato nel suo giusto valore».

Così, ho avuto l'occasione di scoprire uno scultore di grandi risorse nella piccola frazione di Nuvolato.

Ero incuriosito e volevo vedere prima quei bassorilievi sulla casa del fornaio, su quella del macellaio, del falegname, del lattaio, del droghiere, ma l'amico mi ha portato subito da lui, da Gorni, nella sua piccola casa dove non c'era portico o stanza che non fosse gremita delle sue sculture quasi tutte ancora in creta o in gesso, pochissime in bronzo, qualcuna in pietra. Sull'entrata ve n'erano alcune in legno, intere piante che avevano preso la figura di donne, di uomini quasi a salutarsi, ripetendo nella fisionomia il sorriso appena accennato, lo sguardo penetrante del loro creatore.

Ecco davanti a me Gorni, con i suoi baffi bianchi, grigi i capelli, gli occhiali ad allargare le pupille degli occhi, non come li portano gli intellettuali, ma

i contadini di paese quando vogliono leggere le parole piccole sul giornale. Gorni porta un vestito dimesso, ha la voce quasi flebile e davanti a casa, un nugolo di bambini che lo salutano a larghi gesti affettuosi delle mani, rimanendo fermi quando noi entriamo dietro al cancello di ferro che divide la sua casa dalla strada. «Ecco» mi dice Gorni lentamente «quei volti li ho riflessi in queste teste di creta».

Nel dirmi queste parole apre la porta di una stanza, e compaiono i ritratti di quei bambini assiepati dietro il cancello. Gorni li aveva riflessi così affettuosamente nella materia quasi a fermare nell'aria anche i gesti delle mani e le voci. Alle altre pareti della piccola casa stavano gli straordinari disegni preparatori. Per cercare un raffronto a quelle teste infantili bisognava tornare a certi disegni dei padri dell'arte del trecento, oppure, per stare più vicini nel tempo, ai disegni che Manzù mi aveva fatto avere attraverso la pubblicazione dove erano rappresentati i vari atteggiamenti dei suoi due figli.

Man mano che parlava il volto di Gorni diventava sempre più espressivo, si mescolava alle sue sculture perché respirava e viveva in mezzo alle sue piante, ai muri corrosi della casa, alle voci che giungevano dalla strada. «Perché non porti queste piante nel tuo piccolo cortile? Quasi non si riesce a passare» gli chiedo quando usciamo dalla casa-studio. Gorni mi guarda come se gli avessi fatto la domanda più strana e mi risponde meravigliato: «Perché tagliare o potare le piante? Le piante sono creature, hanno linfa e sangue verde, mi sembrerebbe di potare le mani dei bambini».

In un clima che pare di favola, abbiamo scoperto gli anni della sua vita. I primi disegni di Gorni destarono l'attenzione di Margherita Sarfatti e di Soffici. Lo vollero conoscere. Gorni timoroso e preoccupato si decise dopo mille incertezze a presentarsi con un gruppo di disegni. Furono molto apprezzati. Sia Soffici che la Sarfatti lo invitarono a collaborare. Ma Gorni era nato in un paese di braccianti antifascisti e Mussolini diceva e faceva cose che erano contro gli interessi dei suoi compaesani. Non accettò l'invito, fuggì da Milano e tornò a nascondersi nel suo borgo.

Forse se allora avesse accettato quegli inviti Giuseppe Gorni sarebbe stato portato molto in alto come altri che sono entrati addirittura all'Accademia d'Italia, ma egli aveva dentro non solo tutta la poesia ma anche tutta la lealtà della sua gente. Così ha lavorato per la gente e in mezzo alla gente come ai tempi di Cimabue, di Giotto. Gorni lo ha fatto con lo stesso sentimento, la stessa modestia. Gorni ha radici di civiltà, ha respinto sempre il falso, la violenza, la volgarità, il brutale, come per istinto. Non lo poteva accettare per la sua dignità di uomo.

Rimase povero ma rimase Gorni, rimase isolato dai potenti ma circondato dagli umili, dai contadini, dalle donne della sua terra.

Tutto questo conta nella vita di ogni uomo. Questa fedeltà alle radici, que-

sto sentimento caldo e questa lucida ragione, ma conta ancor di più in un artista consapevole che stava costruendo opere che non erano molti a saper costruire e non solo in Italia.

Perché oggi questa è la statura di Gorni. Non soltanto uno scultore di grandi meriti finora ignorato, ma un personaggio di fronte al quale bisogna far posto nella storia dell'arte dal primo novecento ad oggi.

Le sue sculture del '24, '26, '30 non hanno come struttura, come anima, come poesia, nulla da invidiare a quelle degli anni sessanta e settanta. Questa è la prima particolarità di questo scultore.

Anche se contemporaneo per un periodo di vita di Martini e di Manzù, di Marini, di Mazzacurati, di Fazzini, è inutile fare questi nomi di fronte alle opere di Gorni. Egli ha inventato da solo, ha lavorato da solo senza occhi spia, senza consiglieri, senza critici, senza elogi, senza premi e fino a questi ultimi anni persino senza mostre.

Gorni è un uomo angelico, ma come i veri angeli sa dare battaglia. Ha coscienza di quanto sa creare e di come si deve creare. La sua semplicità la rivela quando riprende col disegno le Georgiche di Virgilio, e c'è da rimanere stupefatti della sua intesa col poeta conterraneo che va al di là della lettera e penetra in quel mondo favoloso con autentica anima agreste.

Le donne di Gorni, i vuoti e i pieni, i suoi animali scolpiti nel bronzo hanno dentro un amore incontaminato. Gorni ti fa compagnia guardandoti. Così, sempre caldi di simpatia, sono stati tutti i nostri incontri. Con questo artista lombardo, nella tenacia, nel sapere attendere, nella certezza di avere segreti da svelare, nella semplicità esemplare della sua esistenza, ho passato ore intense. Quando la stima, l'affetto si mescolano, allora il conversare diventa qualcosa che arricchisce la vita di inestimabili doni.



Lo scultore Gino Cortelazzo insegnante per anni alla scuola di Ravenna, nato a Este (Padova) e che trova la sua ispirazione sui colli Euganei, se ha voluto fare sentire la sua voce e il suo ruolo di artista per aprirsi un varco all'estero, è dovuto venire a dare una specie d'esame con i critici e il grande pubblico di Milano. È stato l'amico Bergamini cultore d'arte e titolare dell'omonima galleria in via S. Damiano, ad invitarmi all'inaugurazione della mostra di Cortelazzo.

Lo scultore stava all'entrata quasi vergognoso di essere indicato come l'autore, timoroso anche alle domande che gli potevano porre i visitatori che avevano gremito le sale. Con la sua alta statura dominava tutti, ma lo sguardo era sempre rivolto a terra come fanno i ragazzi imbarazzati di stare al centro dell'attenzione.

Fu facile per me rompere il silenzio e mettere Cortelazzo a suo agio, quando gli dissi che l'avevo già conosciuto attraverso i suoi allievi di Ravenna che mi avevano detto di lui: «È un maestro ideale perché invece di chiacchierare molto e fare sfoggio di cultura lavora con noi».

Cortelazzo adesso sorride: «I miei allievi sono troppo buoni, ma è vero che io sono abituato a fare tutto discutendo con loro. Non ci sono gradini da scendere o salire tra me e loro. L'importante è attendere tutti insieme con interesse a quanto ci appassiona».

Cortelazzo mi accompagna davanti alle sue opere. Ne parla, le legge ad una ad una nei suoi significati senza sussiego. Le presenta cordialmente come presentasse i suoi figli. Il suo «Teo», la sua «Fiorella», il suo «Colloquio», la sua «Meditazione» come il suo «Toro seduto» come «Lo Strillone» (una cosa perfetta), come il «Pesce», sono materia con dentro la vita che li tende, che gli dà espressione, voce, sentimento. Ogni scultura cerca il sole, come i rami delle piante che si protendono finché trovano il loro spazio nella luce, come le piante che vivono di aria e di raggi, come una creatura umana che alzandosi al mattino e scoprendo il sole sa che potrà affrontare la giornata con felicità.

Vivaddio, in mezzo a questa rincorsa all'angoscia, a questa paura dell'incomunicabilità Cortelazzo crede alla serenità della natura. Proprio perché sa che la serenità si conquista lottando, non astraendosi dalla realtà e dalla vita ma anzi, affrontandola con tutta la forza, con tutta la coscienza, con piena convinzione.

Da un anno all'altro, da un periodo all'altro, addirittura da una scultura all'altra Cortelazzo ti dà la certezza che non si è adagiato, che la sua cultura è sempre più valida, che il suo lavoro è sempre più sicuro.

E poi c'è la fantasia che gli brucia il tempo ed eccolo trovare le forme più intelligenti per presentare gioielli, sforzarsi di continuare in piccolo il discorso iniziato con le statue che hanno l'ardimento per riempire una piazza.

Cortelazzo è un lavoratore che non si da tregua. Lavora, studia, analizza, fa autocritica, riprende da capo. Sa che l'arte costa anche molta fatica e sa che raggiungere il miracolo del colloquio, dell'intesa, dell'incontro tra realtà e fantasia, cioè, riuscire a dire con immagini quello che gli urge dentro è un traguardo al quale si può arrivare quando la sincerità è ancora una virtù capace di sconfiggere l'ipocrisia e la retorica.

Non è comune a molti maestri d'oggi il giudizio che di Cortelazzo hanno dato i suoi allievi. E le sculture, grandi e piccole, direi soprattutto le grandi, quelle che fanno cerchio attorno alla sua casetta di Este tra gli alberi e le vigne, quelle in pietra, che pioggia e neve hanno scurito e fatte ancora più vive comprendendole nel paesaggio, testimoniano una sua vocazione che è fatta d'amore e di rispetto anzitutto per la materia che non è da distruggere, neppure da rom-

pere, ma da accompagnare così come si fa quando si potano gli alberi, le viti, perché siano più verdi e più forti.

Naturalmente anche Cortelazzo, se gli parli di Moore, apre i grandi occhi come se rivedesse le sculture che lo hanno innamorato e, dopo essere partito da più lontano, è senza dubbio di qui che è passato nel suo sforzo di ricerca e creatività. Ma ogni artista, pur avendo cari certi modelli, non è tale se non ha una sua personalità. Cortelazzo ha di suo la tenerezza. Quest'uomo massiccio s'avvicina al tronco, al blocco di pietra, al bronzo, al marmo, con una carica umana tutta particolare. Scolpisce con l'ansia con cui respira e le sue bestie, le sue creature magari parlanti solo con gli occhi, segnate appena dai tagli di luce, misteriose e palpitanti portano dentro il silenzio solenne dei Colli Euganei.

Abbiamo visto figure in dialogo, animali che s'annidano nella pietra, slanci di mani, creature in meditazione. Cortelazzo insegue le sue creature e ritorna a rivederle in atteggiamenti diversi finché non abbiano preso il senso della vita. Se gli chiedi se crede nella poesia Cortelazzo sorride: «Se non fosse questo, se non fosse per quest'ansia, perché fare lo scultore?»

FUORI DALLA PORTA DI CASA

PROPRIO dopo un comizio in piazza delle Erbe a Padova si è fatto largo tra la folla per venirmi a salutare uno strano ometto con un occhio socchiuso, il vestito più largo del necessario, una parlata tutta veneta. All'inizio stento a capirlo ma quando riesco ad afferrare il suo nome: «Tono», allora subito ricordo di lui le opere, la grande mostra a Milano nella nuova galleria di via Moscova, i suoi disegni tracciati con mano veloce, le sue favole raccontate con prodigiosa fantasia, le sue xilografie, le sue tele tutte in bianco e nero nelle quali la bravura e la sensibilità creavano un'atmosfera particolare. Ricordo anche di avere ricevuto tanti anni prima la sua bella pubblicazione sul famoso «Gibbo», la caratteristica caricatura ritornante nei disegni di Tono Zancanaro come lotta aperta alle dittature e naturalmente a Mussolini negli anni del fascismo.

In seguito con Tono Zancanaro ci fu una specie di sodalizio fatto di incontri costanti e di lettere.

Ricordo il primo festival della gioventù di tutto il mondo a Berlino dove si stava in piedi giorno e notte per conoscersi tra gente di tutti i paesi quando Zancanaro, nella grande sfilata, si era posto in mezzo alla delegazione turca dopo essere sfilato con la nostra, curioso di parlare con i gesti con tutti. Cosa ser-

vono le lingue tra uomini che erano lì tutti per l'idea della pace? Anche in quei giorni, a Berlino, Tono aveva riempito cartelle e cartelle di appunti.

In Cina dove non era facile riuscire a svincolarsi dalla disciplina delle delegazioni ufficiali e degli interpreti, da solo aveva preso a girare in lungo e in largo il paese. Invece di un mese c'era stato molto di più, e non so come sia riuscito a portare a casa tutta quella montagna di disegni fatti laggiù, perché avevano dovuto rimandarlo in Italia con il foglio di via. Ho come ricordo di quel viaggio in Cina una sua incisione sul fiume Azzurro che a guardarla ti senti ancora incantato, come allora, davanti al gran fiume. Pareva un mare tanto era grande, diverso solo nelle onde vorticose che trascinavano le piante, montagne di piante, che passavano rapide come boschi in corsa.

Zancanaro ha ormai dentro gli occhi tanta parte del mondo e quelle immagini egli le trasferisce sulla tela liberandole dalla curiosità e dalla meraviglia per fermarle nel respiro dell'arte.

Non conosco pittori che abbiano una memoria visiva così profonda dei luoghi che visitano e, ripeto, neanche pittori che ne abbiano visitati tanti.

Zancanaro conosce l'Italia, città e paesi con la precisione e la confidenza che ha con la sua Padova. Dove arriva porta quell'aria veneta frizzante nel dialetto, che per lui è lingua nazionale, il modo dinoccolato di camminare, l'ironia sempre pronta e la bestemmia appena trattenuta. Forse è anche per questa sua vita di viandante senza riposo che la sua arte è partita come arte popolare e come tale è andata avanti ormai per una vita. Popolare perché vera, perché, come ho scritto più sopra, permeata di cultura digerita. E se Zancanaro si irrita con i giornali, perché non parlano del suo lavoro, non è per sete di gloria. Ormai è un artista consacrato e conosciuto oltre i confini nazionali.

Come hanno scritto di lui i critici più impegnati, Zancanaro si è fatto largo nella scia dei pochi artisti che contano con le sue sole armi. Non ha mai accettato mode o formule di altri. Non ne aveva bisogno, perché aveva la coscienza di respingerle e la capacità di scavare sempre più nel profondo la sua personalità.



Con Fausto Liberatore, l'incontro avvenne nelle aule di Montecitorio quando eravamo entrambi deputati. Per quattro anni non mi ha mai fatto parola di essere pittore. Soltanto quando ci capitò di andare insieme ad una mostra di Guttuso a «La nuova Pesa» gestita allora da Alvaro Marchini e dalle sue figlie, fu proprio Renato a svelarmi l'arcano: «Liberatore, cosa fai ora? Dipingi ancora quando torni a fine settimana in Versilia o ti sei dato totalmente alla politica?». Liberatore continuando ad ammirare i quadri di Guttuso rispose: «No, no, l'amo-

re resta la pittura. Ho meno tempo per dipingere ma più tempo per studiare, per vedere, per apprendere».

Allora anche l'amicizia con Liberatore cambiò. C'incontravamo anche nel parlare d'arte e di libri, di letture e non solo di politica.

Dopo qualche giorno Liberatore mi accompagnò in una galleria di Roma non lontano da Montecitorio a vedere una sua mostra. Non fu una rivelazione. Disegni e dipinti somigliavano a Fausto. Il suo modo d'intendere la vita, le cose, di giudicare i fatti. C'era una cura e una sensibilità tutta sua. Quasi la preoccupazione di rivelare quello che era un segreto che aveva preferito tenere chiuso dentro di sé mentre svolgeva una diversa attività.

Solo allora si decise a dirmi: «Debbo lasciare spazio ad altri più accaniti di me nella politica e tornare al mio mestiere. Quello di imbratta carte e tele. Non riuscirò probabilmente a dare molto, ma solo così posso esprimere quello che sento più profondamente».

Rinunciò così alla carica di deputato per la seconda legislatura e facendo sacrifici che conoscono tutti gli artisti tenaci, lui che aveva conosciuto e sperimentato la durezza della lotta politica, si dette esclusivamente alla pittura. Ci vollero anni di accanito lavoro prima dei riconoscimenti e delle affermazioni, prima delle mostre a Milano e perché i critici si occupassero di lui.

Proprio a Milano il critico-poeta Raffaele Carrieri scrisse allora di Liberatore: «Aveva ragione Franco Russoli. Le tele di Liberatore mi piacquero molto. Erano come barche pronte a prendere il mare. Privi di tintillamenti, chiusi e aperti proprio come le barche. In genere le mostre che vedo per obbligo mi rattristano per la mancanza di naturalezza e necessità: sono troppi ad esporre e troppi gli imitatori. Raramente uno è sulla tela come Dio l'ha fatto, tutti vogliono salire sulla sedia per sembrare più alti o più complicati. Sono i veri complicati che cercano di arrivare alla espressione senza camuffarsi. Liberatore è uno di questi. Potrebbe fare entrare in una tela o in un foglio chissà quanti protagonisti. Invece dipinge una donna sola e la fa sedere o la corica su di un strapuntino. La guarda dormire o voltarsi dalla parte opposta. La costruisce come una casa».

Ho voluto riportare le parole di Carrieri perché sono limpide come la sincerità. Soprattutto perché questo è Liberatore, da sempre. Solitario con le sue tele, le sue fantasie, la sua cultura profonda, i versi dei poeti che ama, i libri, le matite, il pennello, i colori, con la costanza dei certosini e la purezza dei poeti. Liberatore ha cominciato a riprendere il suo racconto prima sottovoce e trepido, ora sgorgante e pieno come alla fonte dove nascono vergini i fiumi.

Ci siamo incontrati nella sua Versilia, a Roma, a Milano, e sempre i suoi dipinti erano chiari e pieni di sentimento e di intelletto come i suoi occhi azzurri. Ritrovava sempre nuovo slancio, creatività, non solo i nudi, ma le donne vestite, i bambini, i suoi giochi liberty calcolati fino all'ultimo segno, i colori intrisi

d'anima nei suoi paesaggi; alle sue creature potevi parlare a tu per tu perché erano vive come quelle che incontri nei sogni e sono la vera realtà.

Certo Liberatore non è primitivo. Conosce fino in fondo i momenti e i motivi decisivi della pittura e non s'è chiuso nelle frontiere di casa.

Lautrec, Cézanne, Manet gli stanno dentro come i libri che non puoi dimenticare. Su queste grandi figure Liberatore s'incanta, ma per dipanare silenziosamente il suo filo, per suggerire come ape quel miele, fino a quando non riesce a discernere il suo. Ed è così che si forma la personalità, così si riesce a creare senza ombre, senza paraninfi.

Liberatore è uomo e pittore senza gelosie, senza nemici. In questo tempo in cui tutto è irritante e corrosivo vuol dire molto. Soprattutto che c'è posto per l'onestà, per le cose davvero belle perché maturate lentamente.

È un po' di moda per un artista dire che sa distruggere tutto quanto non gli pare degno. Ad affermarlo sono spesso proprio quei pittori che smerciano anche i disegni che facevano da bambini purché portino sotto la loro firma.

Liberatore non dice mai queste cose, le fa. Solo quando il disegno è giusto in tutte le dimensioni esce dal suo studio, e i quadri, non molti, vedono la luce soltanto quando i colori cantano.



Attraverso Liberatore, l'affabilità intelligente e amorosa di Franco Russoli e la grintosa simpatia di Carrieri ho conosciuto una sera in trattoria l'architetto pittore D'Andrea. Un giovane dotato di vivida intelligenza con una divorante fantasia, con nel sangue la disperata voglia di fare tutto e subito. È bastato osservare i suoi lavori in una mostra al «Sagittario» in via Monte di Pietà per scoprire che D'Andrea dipinge d'impeto. Le immagini le ha dentro amucchiate invece delle viscere. Dipinge con la velocità con cui pensa. Ha il segno sicuro. Può usare tutte le geometrie e fare di getto quello che vecchi maestri hanno imparato in anni e anni. Il pericolo che lo sovrasta sta proprio in questa facilità: la mano che scorre sui fogli e sulla tela con la vivacità della fantasia. Creare è una sua seconda natura. Gli dico: «Fermati per qualche tempo, leggi, studia, convinciti di non essere più pittore». Mi guarda, allarga gli occhi neri come la pece, dice sì, ma è no. La pittura è il vero amore. Si può fermare l'amore? I suoi quadri sbalordiscono sempre. Se ti metti a ricercare i progenitori, perdi la testa. D'Andrea deve essere nato con dentro i progenitori, con dentro di sé il linguaggio anzi i linguaggi.

Credo che per lui dipingere sia inseguire una musica che lo richiama e lo incanta. È stremato dopo ogni quadro perché dà tutto. Da questo viene fuori la verità: che nulla gli è facile, non gioca, tutto è un bisogno intimo, una molla che gli scatta, una figura che deve nascere, un segno, un colore.



Mozzani

«STUDIO DI FIGURE», CHINA, cm. 22,2×34,7

Si direbbe che non ha tempo a vivere la vita di tutti i giorni: vive solo la pittura, continuamente, come abbacinato. I suoi colori cantano, sono gravidi di splendori più che di ombre, le figure si presentano spavalde, spesso si contrappongono, si sovrappongono, s'intersecano. La vita è multipla. D'Andrea crede alla metempsicosi, crede che la follia sia una virtù da inseguire. La poesia lo emoziona, mentre gli parli di un personaggio, gli racconti un fatto ti accorgi che egli l'ha già disegnato con gli occhi.

Quando la guerra infuriava nel Vietnam e i bambini morivano, D'Andrea disegnava la guerra, l'orrore negli occhi dei bambini, i fili spinati come mani straziate, gli scoppi delle bombe come lo sfracellarsi del cuore. D'Andrea dava battaglia, partecipava, si sentiva intriso di quel sangue, di quel fango, morto tra i morti.

Ma la sua pittura anche allora non era soltanto partecipazione emotiva, aveva un linguaggio giusto. Per paura di intorpidire quel clima con i colori s'era limitato al bianco e nero. Poi è andato in giro per l'Europa, ha visto, ha studiato, si è emozionato.

Allora ha dato ai segni, ai colori, alle geometrie dei quadri, alle figure quello che hanno dentro. Ha come rovesciato la sua tavolozza. Ora dipinge quello che altri non scorgono, libera l'inconscio e lo anticipa. Non c'è dubbio: D'Andrea manterrà questa sua sete di fare che lo brucia, la caccia al futuro, il gusto testardo dell'impossibile. Ha gli anni del rischio e delle scommesse. Quanti sono i pittori che hanno fatto storia partendo con l'impeto di D'Andrea, con la tormentata esultanza di chi non può attendere, vuole fare troppo, non vuole imparare che da se stesso?

CADENZE EMILIANE

GIANNI BRERA scrittore, giornalista sportivo estroso come un artista (ama pittori e scultori perché sa capirli, criticarli, esaltarli) ha sempre sulla penna la parola padania e Milano ne è il centro anche se il Po gli ha mandato soltanto i suoi affluenti. Milano, per il raccordo tra la sua provincia, quella di Pavia e quella di Piacenza, diventa nell'involucro della parola padania, un polmone. Basta uscire fuori dalla periferia per sentire il muggito delle mucche a fare da contraltare allo stridore degli ingranaggi sempre più perfetti delle fabbriche di Milano. Così, ogni tanto era liberatorio, prima che inventassero l'autostrada del Sole per uscire fuori Milano, infilare la via Emilia che si snodava incurvandosi ad ogni paese, giù, giù oltre Lodi, oltre Piacenza, toccare Parma elegante e parigina e poi tutta campagna fino a Reggio, tutto verde, con i gelsi ancora a scorta delle strade e il granoturco giallo nelle pannocchie ammonticchiate come costruzioni simboliche iridescenti sotto il sole.

Proprio a Milano in anni lontani erano venuti a prendermi Mazzacurati e Zavattini, vecchi amici che s'erano lasciati incastrare da Roma, ma ad entrambi era rimasto a germinare nel sangue il sole della padania, l'arguzia, il gusto del pane e del salame, il sentimento della terra, il vento dei pioppeti, l'oro dei boz-

zoli dei bachi da seta, il dilagare delle acque infuriate del Po, il canto rauco delle rane e lo stridio scintillante dei grilli sulla distesa infinita dei prati.

Erano venuti a prendermi perché avevano scoperto un personaggio irripetibile: il pittore Ligabue. Volevano che anch'io lo conoscessi perché era un fenomeno non solo come pittore.

Zavattini sosteneva sempre che in ogni uomo c'è uno sprazzo di poesia — ognuno la esprime con un suo linguaggio ma in ognuno, ogni tanto, scoppiano lampi di genio —. Ligabue era questo e un po' più di questo. Mazzacurati raccontava con il fervore sempre arguto delle sue espressioni rotte tra accento emiliano e inflessioni romanesche, di aver scovato Ligabue quando viveva nei boschi, si fabbricava i colori, dormiva nel capanno e dipingeva le bestie e gli uomini, anche gli animali che non vedeva, anche le persone con le quali non voleva né incontri, né parlare. Poi lentamente l'aveva ammansito aiutandosi con il suo dipingere come una sfida, offrendogli colori veri anziché quelli che lui si costruiva con le foglie e con quanto trovava nel fiume adatto alla bisogna.

«Ora Ligabue viaggia su moto rosse, dipinge e gli comprano quadri» continuava Mazzacurati «persino la sua follia è diventata accettata perché si incominciano ad intendere i suoi colori e i suoi disegni inimitabili».

Quel giorno quando noi tre arrivammo a Gualtieri non potemmo trovare Ligabue. Era andato chissà dove in cerca di una donna che lo faceva dannare senza concedersi mai, e lo condannava al ludibrio di chi lo definiva il tedesco matto, il pittore stravagante, il disperato delle seghe fino a rimanere stremato come un toro quando è costretto a consumare tutte le sue energie. Mazzacurati era testardo. Lo scovammo all'indomani. Ligabue guardò me che non conosceva ancora con diffidenza e, se non avesse sentito la voce dura di «Mazza» che mi presentava come suo amico, mi avrebbe sprangato la porta in faccia.

Da ogni parte dello stanzone in cui lavorava c'erano dispersi pennelli, fogli di carta, lamiere, tele rimaste a metà e tele dipinte.

Anche sui muri erano dipinte figure, forse più vivaci e genuine di quelle che riprendeva sulla tela o sui cartoni. Le bestie feroci parevano scendere dalle pareti per azzannarci. Gli occhi di Ligabue erano perversi, salvati nello sguardo soltanto da una malinconia desolata, spalancati come feritoie sul gran naso graffiato, la bocca un po' storta. Parlando agitava quelle lunghe mani magre, intrise di colori. «Mazza» mi aveva avvisato che davanti a Ligabue non dovevo né tossire, né soffiarmi il naso. Erano rumori per lui offensivi, insopportabili.

«È un pazzo, mi aveva preavvertito "Mazza", per colpa di chi l'ha abbandonato da bambino e di chi l'ha sempre perseguitato. Una delle tante vittime di una umanità che vuole ferire sempre più crudelmente chi ha già avuto un destino infelice. Qui lo chiamano il tedesco perché è nato in Svizzera ed è piovuto

nella bassa come i rospi che cadono dal cielo durante i temporali sapendo soltanto mugugnare qualche parola in tedesco».

Ligabue cambiò umore quando ci fece vedere le quattro moto rosse che aveva schierate una accanto all'altra davanti alla casa dove abitava. Quelle erano la sua conquista, non i quadri. I quadri erano la sua pelle, il suo sangue, le sue mani, la pittura era la sua natura, le moto l'etichetta, rappresentavano il salto che aveva fatto nella società degli uomini che lo disprezzavano e lo irridevano.

Gli chiese d'improvviso Mazzacurati: «Senti Ligabue, quando hai visto Ghizzardi? Sai se sta ancora a Boretto, lo vorremmo andare a trovare. Anche lui ha tanto dipinto». Ligabue rispose duro fissando negli occhi «Mazza» come gli avesse minacciato una pugnalata: «Non lo vedo più Pietro. Da quando non si è voluto convincere che non può neanche starmi a fronte come pittore, non lo frequento più. Lui nella testa ha una musica che non è la mia. Io sono un signore, lui è rimasto un poveraccio, un contadino».

Finito di parlare Ligabue ci salutò irritato, senza neppure voltarsi indietro al richiamo ripetuto di Mazzacurati e Zavattini.

La gloria e il successo a Ligabue vennero dopo la sua morte. Quella morte che descrive Zavattini nel poema tragico e amoroso che gli ha dedicato intitolandolo appunto «Toni Ligabue»: «Ligabue spiegò che vicino alla morte ci vuole sempre qualche cosa di vivo, solo così non si muore mai. Colse la furtiva volpe rossa tra il terrore della morte e lo stupore del tramonto intramontabile».

La sua morte fu profitto per quelli che l'avevano sempre sfruttato, che avevano comprato i suoi quadri per quattro lire, quelli per cui lui era il tedesco, il pazzo, il segaiolo, non fu gloria per lui.

Marzio Dall'Acqua ne ha riscoperto l'autentica biografia con una ricerca da detective e nello stesso tempo piena d'amore e di illuminazioni.

È scoppiato attorno alla sua persona e alla sua arte il «battage» delle esaltazioni, delle mostre antologiche organizzate da Comuni ed enti pubblici.

La Francia si è accaparrata le ultime tele ed ha fatto salire i prezzi. La R.A.I. T.V. ha raccontato il calvario della sua vita e la sua esaltata follia tutta spesa ad inventare belve in cui Ligabue voleva rappresentare più uomini che animali. Al centro di tutta la sua pittura stanno i suoi autoritratti con i due occhi concentrati in uno solo come l'occhio odisseo di Polifemo.



Durante un secondo viaggio a Luzzara paese di Zavattini e a Gualtieri paese di Mazzacurati e Ligabue, ci fermammo a Boretto dove Ghizzardi dipingeva con la stessa tenacia e orgoglio con cui un contadino allinea i solchi per il granoturco. Ligabue era stato il suo antagonista.

Anche su Ghizzardi era stata costruita una leggenda metà fatta di pettegolezzi e metà di fatti accaduti. Si diceva che fosse stato svezzato dalla madre quando faceva già le elementari e che il seno delle donne gli fosse rimasto in testa come il desiderio più acuto, una fissazione che tornava ogni volta che vedeva una donna, vecchia o giovane che fosse e soprattutto ogni volta che si disponeva a disegnarne una o a dipingerla. Tutti i disegni per rappresentare una donna cominciavano sempre dai seni. Li voleva e li vedeva sempre grandi, sproporzionati. I seni di una madre capace di allattare tutti i bambini del mondo.

Nei seni Ghizzardi concentrava tutto secondo le sue febbrili allucinazioni: il sentimento materno e le sue voglie sessuali inappagate come quelle di Ligabue. Davanti al seno scoperto di una donna a Ghizzardi si intorpidivano i pensieri, le mani tremanti correvano sul foglio a disegnare, gli occhi si accendevano come se tutto il suo corpo fosse divorato dalla febbre e non si riusciva a capire come potesse contemporaneamente eseguire il disegno e non togliere gli occhi dai seni. Ancora una cosa meravigliante: sempre stando con le pupille spalancate sui seni, Ghizzardi riusciva a dare forma agli occhi, al viso, alle mani, a fare il ritratto della donna quasi sempre somigliante anche se erano soprattutto i seni a definire per lui il carattere, i sentimenti, le voglie. Quadri rozzi come concezione, drammatici sempre. Un naïf tragico. Incontrammo Ghizzardi al bordo della strada. «Mazza» fermò la macchina: «Eccolo là Ghizzardi, quello dai calzoni a mezz'asta, vestito esattamente come un contadino che va a spargere il letame nei campi». Quando Zavattini disse a Ghizzardi il mio nome, Ghizzardi si tolse il cappello.

«Ho letto delle sue cose sui giornali» disse «mi piacciono le sue parole, come le usa, cosa vogliono intendere. Io le parole le rincorro con la fantasia, qualche volta le impasto con i miei disegni e le scrivo come so su delle pagine. Sapevo che sarebbe venuto un giorno da me e non solo da Ligabue».

Poi ci fece strada, con le lunghe gambe, il passo svelto, verso la casetta dove lavorava come pittore.

Non c'era pezzo di muro, né esterno né interno che non portasse raffigurazioni, donne, galli, galline, macchine sventrate, seni di donne con sullo sfondo piante cariche più di uccelli che di foglie, prati di un verde tenero, consunti, come quando per la troppa pioggia l'erba comincia ad ingiallire anzi tempo. «Ecco» disse, porgendomi un cartone da lui incorniciato con due stecche di legno e raffigurante una donna tutta seni e tutta occhi «cosa ho scritto dietro per te». E sul retro del cartone tante parole con la sua grafia a zampe di gallina, con la h in tutte le parole: «charo chompagno Ulisse» e poi, avanti, scongiurandomi di lasciare la città infestata di miasmi, di macchine, troppo pesante di palazzi e di rumori, per trasferirmi in campagna, magari da lui a Boretto per trovare il tempo di andare con lui a raccogliere le margherite pratoline. Mi commuoveva il suo sguardo mentre mi osservava decifrare la sua scrittura con gli occhi liquidi.

«Mazza» gli disse di farmi vedere le ultime pitture. Allora ci fece salire su per una scala strettissima arrampicandoci nella stanza del secondo piano. Ghizzardi disegnava poggiando la tela o il cartone sul pavimento e lui stando in ginocchio o curvo sopra: «Come fai a lavorare in quella posizione?» gli chiese «Mazza». Ghizzardi si voltò e con uno sguardo da satiro quasi repellente nella smorfia della bocca, sogghignò: «Perché? Non si sta così sulla donna quando vuoi darle te stesso e possedere lei?».

Nella tela più grande era appunto dipinta una donna. I colori erano strani, «Mazza» disse che anche lui, come Ligabue, se li costruiva da solo, quasi tutti con materie che solo lui sapeva scegliere. L'altro era un cartone con sopra dipinto un Cristo vestito da pastore, il volto magro, leggero, che camminava sulle acque del Po.

Poi Ghizzardi si alzò di scatto e ci riportò giù al pianterreno. Da un armadio sgangherato trasse tanti fogli legati con uno spago. Me li stese davanti: «Leggi, questo è il libro che ho scritto. Tu dovresti farmelo pubblicare. C'è la mia vita. Io sono contro il progresso, contro le macchine che uccidono lungo le strade, contro le città che imprigionano la gente. Nel mio libro racconto di tutti quelli morti sotto le macchine che ho conosciuto. Il mondo è pieno di morti sotto le automobili. Io non sono pazzo come Ligabue che gli piace andare sulle moto e sulle macchine. Gli uomini hanno le gambe per camminare».

Leggevo. Ogni periodo cominciava così: «Richordo anchora». Dopo averne scorso alcune pagine dissi a Ghizzardi: «Il titolo più bello da dare al libro è proprio questo: "Richordo anchora" scritto come lo scrivi tu».

«È bello il mio libro?» mi chiese. «Bello come i tuoi disegni» risposi. «Allora è bellissimo» ribatté. «Ligabue vi avrà detto che lui è il più grande pittore. È falso, il più grande sono io; anche quando stendevamo i nostri quadri al margine dei prati e la gente che passava li guardava, era davanti al mio che stavano più attenti, non a quello di Ligabue».

Questa padania che genera tutto anche nel cervello degli uomini: la saggezza e la follia, il genio e le bestie feroci di Ligabue, i seni sproporzionati delle donne di Ghizzardi, gli alberi divelti di Rovesti come soffiasse sempre il vento dell'apocalisse...



Ancora Emilia, Pavullo di Modena. Se t'arrampichi fino al paese trovi il pittore Gino Covili. Anche Covili, dopo anni di silenzio attorno alle sue prove, guardato a vista dai ben pensanti perché si ostinava a rappresentare le cose a suo modo, ha dovuto conquistare Milano e Roma con le mostre delle sue opere per essere rispettato anche al paese e perché Modena, la sua città, finalmente lo

onorasse con una mostra antologica. Covili è nato alla pittura da solo, per una vocazione che gli urgeva dentro, per la coscienza di riuscire attraverso il disegno e la pittura ad esprimere quella sua partecipazione alla lotta e alla vita degli uomini con i quali era cresciuto a contatto di gomito. Ma il suo segno, i suoi primi quadri, non avevano nulla in comune col primitivismo incolto e incantato dei suoi amici naïfs.

Forse chi scrive è tra i pochi a cui Covili ha aperto il cassetto segreto dove tiene nascosti gelosamente i disegni e i dipinti che precedono tutta la pittura che lo ha reso noto e lo ha fatto apprezzare.

Io ho definito quei lavori il periodo rosso di Covili perché mi hanno subito fatto venire alla memoria il periodo rosso di Sassu. Naturalmente nelle proporzioni diverse, diverso nei contenuti e nelle forme, ma c'era un richiamo, una parentela, tanto che ho sentito il bisogno di dichiararlo subito a Covili. Mi rispose franco: «Non so se i miei disegni rossi hanno qualcosa in comune con quelli di Sassu. Certo allora più che inventare, cercavo di apprendere dagli altri».

Quello che è certo è che in quei disegni, in quei dipinti, c'era uno sforzo culturale magari superficiale, o di troppo rapido acquisto, ma c'era riflessione, capacità di disegno e uso del colore, persino un gusto della compassione e della prospettiva. Tutte cose che in una natura naïve si esprimono diversamente. Quando Covili avrà tempo e possibilità e quelle sue cose segrete potranno vedere la luce, si potrà fare uno studio più attento e analizzare i passi fatti da questo pittore autodidatta dal 1953 ad oggi.

Certo Covili ha qualcosa che gli è rimasto negli occhi, nel cervello, nel cuore, di esclusivamente suo, di particolare, qualcosa che è soltanto dentro la sua terra che non è soltanto Emilia ma è anche Appennino Emiliano, è anche montagna.

Covili è proprio impastato così, di terra e di gente di Pavullo. Dai suoi primi disegni, dopo le prove e le scorribande obbligatorie della ricerca, dai tempi dei ritratti ai grandi quadri di oggi che fanno parete, non trovate un solo suo personaggio che non abbia la pelle contadina, la grossa mano del montanaro, la forza dei muscoli di chi è abituato a spaccare tronchi, a lavorare nelle cave. Non c'è una figura di donna che non porti dentro il volto, sulla bocca, la tenerezza della sofferenza, lo sguardo amaro dell'addio, quell'espressione che assomiglia a quella di chi trattiene ancora i singhiozzi prima di scoppiare in pianto.

È tanto sicuro lui, Covili, di essere uno di loro, uno di Pavullo anche nell'intimo, che in tutte queste figure ritrovi i suoi occhi sempre dilatati quasi atterriti per ciò che sta attorno: la povertà, la fuga da casa, il dialogo interrotto tra uomo e uomo, l'ingiustizia di cui si nutrono i potenti, l'iniquità quotidiana, la guerra in qualche parte del mondo. Covili ha combattuto nella Resistenza assieme ai suoi fratelli montanari. Lo ha fatto con l'angoscia di perdere la vita. Amava la vita perché era sole, colori, festa, figli, famiglia, alberi, perché era la mon-

tagna, era la neve, l'inverno, era il vento che riporta la primavera e tanti altri volti attorno, di gente lontana, diversa, di gente del mondo.

Tutta questa vita è immersa ed irrompe allo stesso tempo nella pittura di Covili. Guardate quel pastore con le sue pecore. Entrategli dentro gli occhi. Se a prima vista vi paiono duri, aspri, fermi, insistendo vi ritroverete lo stesso sguardo di Covili che guarda come ti volesse chiedere qualcosa e nello stesso tempo come ti dovesse dare qualcosa. Anche le sue pecore sono diventate creature, sono tutt'uno col pastore, anzi nel loro vello, nei riccioli della loro lana, hanno l'innocenza e la trepida dolcezza che l'uomo cerca di nascondere.

Ma se passi al quadro della «Frana» la tragedia non è soltanto nei volti degli uomini, delle donne e dei bambini ma anche nelle piante divelte, nel cielo rovesciato, nella testa tremante del bue che il contadino vuole salvare a tutti i costi perché è parte della sua vita, gli è indispensabile per vivere. La donna al centro della tela ha l'ardimento nello sguardo perché è decisa a tutti i costi a salvare la sua creatura. La «Frana» è la maledizione che può ingoiare tutto ma non la sua creatura, alla quale trasmette bocca a bocca il suo fiato, non la sua creatura dai piedini scalzi che ella si trascina via in corsa.

Siamo sempre a Pavullo sul Frignano: ecco gli emigranti: la malinconia, la dura rassegnazione, l'abbraccio disperato, la disgregazione della famiglia, la partenza senza meta. Andare dove? Le montagne che ti rimangono a pesare sul cuore, quel cielo alto, terso che non ti farà più sereno, neppure le notti sotto il battito delle stelle. E i pendolari? Ancora e sempre lo spopolamento della montagna. Rimangono i vecchi, le donne, il silenzio.

Finché il dramma arriva al suo epilogo, con il gran quadro del «Morto nella cava». Sono diciotto personaggi ed ognuno alzando il compagno morto sulle spalle ha impresso dentro un dolore diverso. Ogni uomo porta un segno. Ognuno di loro ha sentito morire qualcosa di sé nella morte del compagno.

Covili ha voluto anche provare ad entrare nella psiche di chi ha perduto la coscienza di se stesso. Ha voluto vivere giorni e giorni nell'ospedale psichiatrico di Pavullo per portare e riportare sulla tela quelle sofferenze come un riscatto che tocca ognuno di noi.



L'incontro più straordinario, sempre nella Padania, proprio nel paese in cui soffrì Ligabue, è stato quello con Sergio Terzi che per firmare le sue tele aveva scelto lo pseudonimo di Nerone. La scelta del nome era legata ad una vicenda che l'aveva visto protagonista di un incendio di protesta quando aveva incenerito una chiesa sconosciuta dove lavorava come falegname. Negli anni verdi, quando era convinto che il lavoro duro e la droga del vino potessero esaltare la

sua forza fisica ed il suo coraggio, Nerone aveva fatto tutti i mestieri. Era stato costretto a difendersi dalla fame quando era ancora bambino. Suo padre aveva scelto come unica occupazione quella dell'ubriachezza perenne, nociva a sé e agli altri. Curava più i cani dei figli, forse perché gli animali non lo giudicavano, parteggiavano per il suo abbruttimento, perciò preferiva sfamare i cani anziché i tanti figli. Nerone aveva visto con gli occhi innocenti dell'infanzia il volto squallido della miseria e dell'abbandono. Ma nell'intimo era stato generato con una sensibilità superiore al normale. Capiva tutto, soffriva di tutto. Per sua fortuna anche il pezzo di pane e la fetta di polenta, quando la trovava, l'avevano cresciuto col fisico di un torello e una volontà più dura del ferro. Quello che lo dannava già negli anni giovani era la pietà e la rabbia per quelli che soffrivano come lui. S'era messo in testa che bastasse la sua forza fisica e la sua intelligenza per cambiare il mondo, almeno quello che gli stava attorno. Quando le difficoltà si facevano insormontabili lo gettavano nella più nera disperazione. Erano i momenti del tormento. Per non soffrire l'indicibile si sfogava con il bere, diventava il dominatore, il terrore in tutte le osterie dei dintorni.

Anche i potenti e i prepotenti lo temevano perché i suoi colpi di testa erano imprevedibili.

Quella dell'avvelenamento da vino rappresentava la sola eredità che gli aveva lasciato il padre. Nerone la subiva come una vendetta o una maledizione. Si alimentava in lui l'odio per quell'uomo che non s'era mai comportato da padre.

In pochi anni, sulla soglia dei trenta, Sergio Terzi aveva già vissuto tutte le avventure. La società ingiusta e corrotta gli aveva iniettato tutte le astuzie, i compromessi, i gesti di superbia e di viltà. Era stato truffato e aveva truffato. Gli volevano far mordere la polvere ed egli, quando ci riusciva, piegava gli altri con la bocca sulla terra. Denunce, fughe, il matrimonio quando non aveva ancora vent'anni senza comprendere cosa doveva essere e come lui doveva comportarsi con la donna che aveva legato alla sua vita. La nascita di un figlio invece di rappresentare una grande felicità gli aumentava i rimorsi e la disperazione per una responsabilità che egli avrebbe voluto assolvere da uomo.

Era sempre nella tempesta. Come se la sua testa fosse l'obiettivo di continue grandinate fatte di chicchi grossi come noci, quei chicchi che spogliano le piante non solo dei fiori e delle foglie ma anche dei tralci. In gioventù aveva frequentato e difeso Ligabue non perché era pittore ma perché non accettava che quell'uomo che pareva minorato e straniero fosse lo zimbello di tutti. Discutevano assieme lucidissimi, uno nonostante la sua follia e l'altro nonostante le sbornie.

«Perché disegni quelle bestie feroci?» domandava Sergio Terzi. «Perché gli uomini sono più feroci delle belve: è il mondo che è feroce contro di me che sono un agnello».

«Hai paura che ti riconducano in manicomio, che ti sacrificino sul monte maledetto del loro perbenismo così come Abramo aveva sacrificato Isacco nel racconto della Bibbia» ribatteva Nerone. «Stai vicino a me, non avere più paura. Noi faremo le nuove tavole della legge e le scolpiremo su una pietra più dura di quella di Mosè».

«Mosè, Isacco non l'ho mai incontrati» rispondeva Ligabue. E Nerone insistendo: «A me raccontava di loro il prete quando ero bambino, quando credevo alle tavole della legge, ora so che esiste soltanto la legge del più forte. Tu sei forte nei colori, io nei muscoli, non dobbiamo più temere nessuno».

Sergio Terzi andò a trovare Ligabue quando la morte s'inferociva su di lui e lo stringeva ormai alla gola. «Questa belva senza occhi, senza unghie, senza bocca mi divora» gli diceva Ligabue. Nerone se ne andò con gli occhi gonfi a bestemmiare violento in preda all'ennesima sbronza.

Soltanto dopo anni, superata la trentina, Terzi tornò dalle sue parti. Non a Villarotta dove era nato, perché non aveva avuto infanzia e non voleva ricordare gli anni della fame. Anche i suoi giochi erano stati furti di galline. Gli rimaneva la madre e i fratelli più piccolini che voleva aiutare. Il nonno lavoratore, l'unico che aveva cercato di difenderlo per crescerlo uomo, era rinsecchito dagli anni come una vecchia quercia non più in grado di sfidare gli uragani e le piene del Po.

Che fare? Affittò una casa a Gualtieri con gli ultimi soldi rimasti da affari andati male. Tutti nella zona erano pittori naïfs. Ligabue il folle aveva riempito a tutti la testa di colori ed immagini. D'improvviso la passione gli scoppiò nella testa come una bomba. Vide come in una visione l'arcobaleno dei colori di Ligabue.

Partì come una freccia per un negozio di colori. Ne acquistò d'ogni tipo. Non sapeva quali chiedere, come usarli. Poi piazzò un cavalletto sul balcone. Guardò la tela bianca con terrore. I suoi muscoli di boxeur (aveva fatto anche quello nella vita) non gli servivano a nulla. Era il cervello che doveva dare i suoi frutti. Nervosissimo, sudava anche se il sole stava sepolto dietro spesse nubi. Di getto cominciò direttamente col pennello e i colori. Piante, verde, giallo, il paesaggio che aveva negli occhi chissà da quanti anni. Si sentiva il caldo salire nelle vene fino ad avere l'impressione che gli scoppiasse la testa. Poi tentò la figura. Dipinse un bosco e in mezzo un cacciatore con il fucile a tracolla. L'uomo stava di spalle, certo un cacciatore di frodo.

Sergio Terzi si fermò a guardare quello che gli era nato dalla testa e dalle mani. Prese furiosamente un'altra tela. Dipinse ancora. Tornavano nella sua mente come tornano gli uccelli sulle piante a cinguettare i colori che aveva inventato Ligabue. Ma i suoi nascevano diversi, nascevano da altra natura, da altri intendimenti. Si ritrovò tutto sudato come quando portava sacchi più grandi di lui. Entrò in casa. Gridò alla moglie: «Sono impazzito come Ligabue, vai a vede-

re sul balcone, d'ora innanzi farò soltanto il pittore». Mandò i due quadri al concorso per il premio dei naïfs a Luzzara.

Sapeva che nella giuria c'era una testa fatta come una anguria, quella di un certo Zavattini che stupiva da anni l'Italia con le sue invenzioni magiche. Pareva fatta come un'anguria quella testa ma dentro c'era un grande cervello, un gran sentimento, due occhi che entravano a bucare il cielo e la terra. Sergio Terzi aveva firmato i quadri inventandosi d'impeto il nome d'arte: Nerone. I due quadri attirarono subito l'attenzione di Zavattini. Ma nessuno conosceva quel pittore né quel nome. Nessuno riusciva a scovarlo, neanche Bolondi, l'allora sindaco di Luzzara.

Il mio incontro con Nerone avvenne casualmente proprio nel giorno in cui il sindaco l'aveva appena individuato: «Io sono più anarchico che comunista, sono cristiano senza chiesa, mi sono creato un Dio giusto solo per me». Parlava e girava per la casa come un animale inseguito. Guardavo le tele che aveva dipinto con la furia del neofita. Ero assieme a Zavattini. Questi gli chiese a bruciapelo: «Prova a farmi un disegno». «Non so disegnare, la matita non mi sta fra le mani». «Allora come sei riuscito a dipingere quelle due tele? Non è farina del tuo sacco». Nerone lo squadrò infuriato. Prese una tela, l'appoggiò al tavolo di cucina: «Dipingo la tua testa, stai a vedere», disse a Zavattini.

Dopo pochi tratti di pennello ecco spuntare l'inconfondibile fisionomia di Zavattini.

«Bravo sei forte», gli disse Zavattini mentre si rigirava la tela fra le mani sorpreso e felice.

Nerone mi guardò con quei suoi occhi scuri e lucenti, poi scomparve.

Venne a cercarmi la sera in trattoria dove mi avevano accompagnato i compagni alla fine di un comizio gridato tra le piante in riva al Po mentre i moscerini e le zanzare arrivavano a grappoli fino a riempirmi la bocca. Aveva già bevuto molto, ma era fermo sulle gambe, sicuro come un gladiatore. Lo tradivano soltanto gli occhi lucidissimi e il gran parlare.

Ordinò lo spumante. Inorridì quando gli dissi che ero astemio e che aborrisco gli ubriachi. S'appoggiò al tavolo come l'avessi schiantato con quelle parole. Si sedette, masticò divorandolo un pezzo di pane.

«Allora non sarai mio amico».

«Se continui a bere no».

«Ma se non bevo non dipingo».

«Dipingerai meglio».

Seguì un gran silenzio. Anche quelli attorno tacevano. Nerone trasse dalla tasca un foglio bianco spiegazzato. Lo stirò con le mani. Con un mozzicone di matita che aveva preso dal banco dell'oste, si mise lentamente a scrivere parole. Poche parole senza riempire la riga. Lasciava spazi, molti spazi bianchi. Sudava

come quando dipingeva, poi mi passò il foglio sotto gli occhi: «Ecco, ti ho scritto questa poesia. È la prima della mia vita, non mi aveva mai preso il gusto delle parole. Non credere che l'abbia fatto perché sono ubriaco. Leggi e non dirmi nulla».

Lessi. Era una buona poesia. La via dove abitava si chiamava: Codisotto a Sera. Era anche quel nome una poesia di quelle che si inventano soltanto nella padania.

«Non berrò più, a costo di morire». Nerone aveva pronunciato quella frase come un giuramento. Era sfumata anche la sbornia.

Cominciò per lui la lunga lotta contro la droga e di pari passo la nostra amicizia. Anche per irridere ai miei capelli grigi ripeteva spesso: «Tu sei mio padre». Dipingeva sempre più cosciente, sempre più attento. Migliorava ad ogni prova. Qualche ricaduta nella droga ma poi si rialzava d'impeto.

Mi telefonava quasi ogni giorno per dirmi che era sicuro di farcela.

Il giudizio di Zavattini era stato fulminante: «Nerone è uno scoppio e non devi meravigliarti perché quelli che cominciano a dipingere tardi sotto l'impulso irresistibile di creare sono quasi tutti diventati pittori importanti. Non solo Gauguin».

Cominciarono a girare i suoi quadri di mostra in mostra. Conosciuta la storia di papà Cervi, quello che aveva dato sette figli alla Resistenza, Nerone era andato a trovarlo poi era corso a casa e l'aveva ripreso tale e quale come quando il vecchio alzava la testa bianca intrepido perché doveva parlare, parlare, parlare dei suoi sette figli trucidati. La loro memoria doveva essere il segno di un eccidio che non doveva ripetersi più.

Nerone riuscì a vincere decisamente la droga. Allora gli feci un discorso lungo: «Devi dipingere la via Crucis degli ubriachi, quella che è stata il tuo calvario. Se saprai ricreare quegli scoppi di gioia artefatti, quella disperazione coperta da grandi risate, se saprai dare lo strazio del dopo, la disperazione di non essere più uomini, allora sarai definitivamente salvo e contemporaneamente dimostrerai che puoi diventare un pittore, non soltanto un naïf».

Nerone dipinse quella Via Crucis con tutte le stazioni come quelle del Cristo. Quadri enormi con tutti i personaggi delle sbornie nella bassa, con i colori delle facce avvinazzate, la malinconia del vino, i tavoli scuri delle trattorie, i gatti appollaiati assieme ai galli e sotto ogni sedia il rimorso dei mostri. Mostri diversi dalle belve di Ligabue. Erano la tentazione e l'inferno.

Gli scrissi una presentazione vibrante perché Nerone aveva vinto due battaglie: quella contro la droga e quella dei naïfs che ripetono un motivo all'infinito. Dall'albero al personaggio, dal mostro all'uomo. Quanto cammino fatto di corsa. Aveva imparato a divorare i libri che prima non voleva conoscere. Quando lo invitavo a leggere mi rispondeva: «Ho scritto dentro la pelle la vita mia e degli altri. Non posso imparare più nulla». E invece imparava, capiva, e tutto en-

trava nei suoi quadri, una volta che aveva digerito gli insegnamenti, come la biscia digerisce il rospo che ha ingoiato golosamente.

«Voglio scrivere anch'io» mi disse un giorno.

«Racconta la tua vita. Senza dimenticare che vale se dici tutta la verità, senza ricercare le parole. Scrivila come parli, come la racconti. Non contano gli errori di grammatica, i punti e le virgole. Conta se la scrivi come dipingi».

Acquistò una macchina da scrivere, imparò ad usarla rapidamente come rapidamente aveva imparato a modulare la sua voce e a cantare con i gorgheggi alla Tajoli. Era quando ancora frequentava i night e si sostituiva al cantante ufficiale. Così aveva imparato a suonare il pianoforte. Non suonava canzonette ma Mozart. Dopo trenta giorni giusti Nerone mi portò il dattiloscritto. Era un testo buttato giù di getto, tutto fatti, dove i personaggi si alzavano d'improvviso davanti al lettore e non li dimenticavi: il nonno, gli occhi trasversali di Ligabue, la fame sulla bocca di bambini, i cani, i gatti, la presenza di Dio, il grido dello sfruttato, l'incanto dei colori, lo strazio di una poesia strappacarne. Lo riguardai e fu subito pubblicato dall'editore Vallecchi.

Intanto Nerone continuava a raccontare col pennello nelle grandi tele la vita dei vecchi e dei bambini con al centro, a fare splendere l'infanzia, quegli scoppi di primavera nei colori cangianti come gli arcobaleni. Le mostre a Milano, le mostre a Ferrara, a Reggio, a Bolzano. Nerone sfondava porte blindate. Finché un giorno si presentò al Marietto nella fonderia di Via Soperga a Milano. Mi telefonarono assieme. «Vieni a vedere le sculture di Nerone». Erano le sue bestie, i suoi mostri, ruggenti già nell'argilla. Nel bronzo diventavano opere significative con lo stesso empito di vita da non invidiare quello dei dipinti.

Una sera Nerone arrivò di furia alla redazione di «Vie Nuove» a Milano: «Devo parlarti. Ho visto in televisione il documentario su Van Gogh, mi ha colpito il suo tormento esistenziale come la sua pittura al punto che ho dovuto prendere la macchina e venirtene a parlare. Ho capito perché si è tagliato il lobo dell'orecchio. Solo soffrendo ogni pennellata, solo vivendo in ogni figura, in ogni segno, solo sentendo la pittura come strazio, come ti sezionassero il corpo, si può diventare pittori veri. Anch'io ho sofferto ma non ho dentro quel fuoco di cultura e di genio che possedeva Van Gogh. Non ho dormito tutta la notte. Voglio conoscere tutto di Van Gogh. Sono venuto a Milano anche per cercare tutti i libri con le sue pitture, la sua vita, tutto quanto hanno scritto di lui». Alla droga del bere si era ormai sostituita in Nerone la droga del conoscere e del creare. I colori lo frastornavano ed emozionavano. Aveva cambiato anche volto. Sol tanto gli occhi s'erano fatti ancora più teneri con dentro le ombre profonde dell'affetto, portava infissa nelle pupille la sua atavica malinconia.

Forse perché è stata una giornata nella quale con Carlotta Marzi abbiamo molto rievocato la pittura e la scultura di Marino Mazzacurati preferisco anch'io avvicinarmi ad Afro Daolio attraverso i passi non segnati invano da Mazzacurati. Anzitutto il cavallo. Mentre Mazzacurati lo amava perdutamente come forza pura e lo metteva attorno ai suoi combattenti di terra perché nitrissi nel sole, Daolio dei cavalli rispetta appena la forma, perché debbono servirgli, con le luci di Lucifero, a marciare all'infinito quasi a calpestare gli uomini. In realtà poi non li calpestano perché con una fantasia stravagante e iniqua Daolio gioca tutto per tutto e questi uomini che caracollano armati o disarmati attorno ai cavalli, metà mostri e metà uomini sono lo specchio di una società che a forza di vivere di emblemi si sta spegnendo nell'indicibile.

Non a caso cavalli e capro si susseguono e fanno essi stessi geometria prima che l'uomo si lasci attanagliare nella macchina che lo costringe al tiro, come in un quadro dove il capro fa da padrone per far gemere l'uomo. È vero, tutte queste sono metafore dell'ambiguità, come scrive Marzio Dall'Acqua, è vero che Daolio questi segni misteriosi li porta dentro l'anima e li indovina misteriosamente, come un cieco veggente, che ha bisogno più del tatto che della vista e della ragione.

Opere di eccezionale potenza, quelle di Daolio, mi hanno fortemente impressionato per la carica fantastica, la capacità inventiva, l'asciuttezza del simbolo, ma anche, nella sospensione degli eventi e dell'azione che tiene bloccate le figure, per il dramma che si consuma in questo mondo senza tempo, che è il nostro stesso mondo più segreto.

Eppure in questi quadri di Daolio alcuni elementi oppongono resistenza fino a mortificare il caprone e a far scorgere la fiamma nell'occhio del cavallo: sono colori rutilanti, una specie di grido che è ben diverso dall'oscurità, una luce che è tutt'altro che l'ambiguo. Daolio usa un colore che vuole essere anzitutto liberatorio per se stesso prima che per gli oggetti nei quali l'alchimia della scienza e la trovata inventiva debbano misurarsi col freddo del cielo. È una impresa affaticante, è un risalire e un discendere, triangoli e trapezi, segni misteriosi certo, eppure Daolio conserva dentro la speranza di nutrire la sua anima di uomo. Sono convinto che questi segni di uomini che rincorrono il cavallo, che giocano sul trapezio, che si fanno vittima del caprone saranno loro i dominatori allorché il gusto e la fame dell'uomo perduto nelle alchimie e nel sogno tornerà ad essere realtà che combaci con gli ardenti colori. Partito per ricordare Marino Mazzacurati andando lontano alle sue prime opere, ai suoi quadri di pittore dove il metafisico e il reale già si sposavano precedendo la scultura alla quale Marino Mazzacurati doveva dare non più l'inconscio, non più soltanto il simbolo, ma la realtà cioè il respiro della vita, ho ritrovato in Daolio le stesse radici, la stessa origine. In questi quadri di Daolio, tuttavia, il respiro della vita è ancora trattenuto da

mille paure, dalle congestioni dei mostri, dal grido terrificante del caprone infuriato. Io aspetto che si liberi l'uomo e che a liberarlo ponga mano con coraggio e intelligenza, armato di tutta la sua cultura, Daolio che può vedere davanti a sé proprio nel mistero dell'arte più sole che ombra, più colore che affanno.



Giacomino Debenedetti incontrato una sera con il critico Giulio Carlo Argan nel suo studio romano, mi aveva già detto in tempi lontani, con la sua acutezza di critico non solo letterario, che dietro Giorgio Morandi di Bologna si poteva mettere soltanto Carlo Mattioli di Parma. Così quando sono stato a trovare Mattioli con l'amico Martelli a Parma nella sua casa, tutto un salire di scale dove da ogni finestra si scopriva un volto diverso di Parma antica e nuova soprattutto una veduta affascinante del Duomo, ero già intonato con l'uomo e con il pittore. L'abbraccio è stato così familiarmente caldo come accade soltanto quando incontri amici con cui hai diviso ore calde della vita o quando osservi opere di poesia che ti sei stampato nella mente per averle amate da anni ed anni.

Dietro gli spessi occhiali, con parole lente, Mattioli passava in rassegna la sua vita con la semplicità dell'uomo che è artista perché non ha mai rinunciato neppure per un istante ad essere uno come gli altri.

Il dipingere meditato, ripreso, ristudiato, tutto intriso di poesia sillabata nell'essenziale, di momenti folgoranti, con quel sole così lontano che non può trapassare di luce l'ombra cupa che spande attorno la pianta, col profumo della campagna che s'effonde nei suoi colori tenerissimi, quei grigi allodola, quei cieli tersi o cupi di nubi tracotanti il temporale, l'afa tra il grano e le piume vivide degli uccelli, volti di donna che t'invitano a colloqui misteriosi, tutto si sposa con il passo di Mattioli, col suo gesto misurato, con la sua gentilezza spoglia di opportunità, con la sua impostazione lineare, affabile, alta quanto la sua statura.

Quel giorno Mattioli ha voluto dedicarmi mezza giornata mostrandomi i dipinti dei vari periodi e non mi ha fatto pesare il rimorso di averlo distratto per ore ed ore dal suo lavoro e dalle sue meditazioni. C'è voluto del tempo e tante pressioni ed inviti per farlo decidere a far conoscere le sue opere a Roma, Milano, in ogni parte d'Italia dove era arrivata la sua fama. Per buona parte della vita era stato solitario in compagnia soltanto del suo gran lavorare.

Mattioli anzitutto è un lavoratore che ama i suoi disegni, le sue incisioni, i suoi dipinti come figli e non se ne vuole staccare. Quando gli chiedono un quadro è come strappargli un po' di sangue, portargli via un po' di vita. Da quadri scuri, quasi incubi come accade quando ti sorprende la notte minacciante tempesta in piena campagna, Mattioli passa a colori divampanti. I suoi rossi prendono

riflessi di fuochi lontani dove il fumo si è dileguato, la notte pare finita per sempre e il sole dominare eterno.

Dall'incisività della grafica in cui s'era laureato maestro è passato all'acquerello senza rivelarne la sofferenza anzi sprizzando felicità come ad ogni pennellata avesse incontrato gli occhi lucenti della nipotina.

«Papaveri ai bordi della Versiliana», un olio su tela, mi ha strappato una domanda: «Perché quei papaveri sono una macchia di sangue?». «Perché, perché... nella pittura non ci sono perché e non ci sono risposte» mi dice, «hai mai visto i papaveri a distanza?». Era uno dei quadri più belli di Mattioli, quelli che ti suscitano la parola incanto senza paura di retorica.

Quando scrivono di Mattioli, quasi tutti i critici fanno sempre due nomi: Petrarca come poesia, Morandi come pittura. Nessuno ha dimenticato le illustrazioni del «Canzoniere» e neanche «Mattioli nell'atelier di Manzù». Credo che questi apporti siano stati tanto assimilati da Mattioli sicché ora si deve fare solo un nome: Mattioli.

Dai misteri dei bianchi e neri in cieli lunari, Mattioli è passato ai bagliori dei gialli, dei neri, dei rossi, dei bianchi. Dal silenzio al grido, sempre rigoroso nel linguaggio, nel colore. Prima tenue ora grondante di vita.

Posseggo un acquerello di Mattioli, uno dei suoi alberi solitari. Ricordo: guardavo il Duomo dalla finestra, sulle scale del suo studio, quando mi diceva che di lì si poteva parlare con la luna e con la città.

Mattioli ha ormai conquistato un suo linguaggio universale, quello che lo definisce un pittore capace di fare storia nell'oggi e nel tempo.



L'amicizia che mi legava a Corrado Cagli, soprattutto alla sua intelligenza vorticoso, mi porta a rileggere per me solo la presentazione che nel 1973 Corrado Cagli, che aveva già scoperto tutto e visto tutto, scriveva per Margonari. Lasciamo andare che non c'è chi non si innamori di un giovane che spunta per dire con la sua voce ancora intonsa i misteri del fantastico. Ma non c'è dubbio che se Corrado Cagli ha voluto unire la sua firma insieme a quella di Crispolti, Lambertini, Buzzati e Morosini vuol dire che aveva la sicurezza di scoprire un pittore. Dice Corrado Cagli che Margonari non è il linguaggio pittorico eloquente anzi cerca in ogni modo la laconicità ed è per questo, e condivido pienamente il giudizio di Cagli, che a tutti non può piacere la pittura di Margonari perché è una pittura deliberatamente aggressiva. Direi di più: Margonari non si perde tra le trame del simbolo. I simboli li vuole scoprire nella fertilità del suo genio creativo che è abbastanza staccato dalle dicotomie di moda. Non poteva essere che così per chi conosce Margonari. Non si può costruire un banchiere guardando e osservando le

mani di un contadino semplice della bassa padana il quale ha il bisogno di costruire da solo senza chi gli tracci gli spazi euclidei delle sue fantasie. Infatti guarda caso la padania scopre i geni come Ligabue, inventa i poeti naturali ma contemporaneamente di volta in volta quasi a contrasto ecco spuntare i pittori alla Margonari. Diciamo così: alla Margonari. E cioè in mezzo a tanto verde, a tanta festa a tante presenze tattili, a tante orchestre che non sbagliano modulazione nel gran concerto dell'universo ecco sorgere il pittore perverso: Margonari. Ligabue era sordo per certi livori antichi come il destino e con la sua sordità trafiggeva la poesia come si trafigge Cristo, Margonari è l'opposto: non vuole trafiggere nessuno, aborre il ferire e addirittura, e questa forse è la nota saliente, riesce ad unire la sua vena di libertà senza limiti al lirico ed all'ironico. Perché non era lirico e ironico e tragico in un tempo Ligabue? Perché non era lirico e tragico e pavesato di silenzi senza fine Morandi? C'è nella vita e nell'arte un legame particolare, profondo, diverso, perverso. Ecco perché abbiamo usato questa parola per Margonari. Ma c'è di più: nell'età in cui Margonari cresce, guai a chi non ha la capacità di spiare il nuovo, guai a chi giudica sprezzantemente la pittura realista e guai a chi non si fa contemporaneamente una cultura surrealista. L'occhio vuole la sua parte. Dicono coloro che giudicano l'arte, con il criterio del piacere, ma l'occhio vuole la sua parte alla presenza dell'ambiguo, addirittura vuole che l'ambiguo sia il testimone imbarazzante ed al tempo stesso decifrante del repertorio surrealista. Vale l'occhio di Buñuel, di Cocteau e di Magritte?

È passato un personaggio che non è stato inosservato. Passa continuamente. Si chiama Freud. E credo che non ci sia poeta, scrittore, architetto, musicista, medico, mago che non possa non incontrarsi con lui.

Cosa sono quegli strani uccelli e quei pesci coperti di squame, che pure Margonari sa rendere così reali? Non è vero nulla che il mondo si restringe, né il cielo, né il mare: se Margonari è riuscito a vedere senza strumenti sofisticati come sono fatti certi pesci, perché emanano colore, perché risplendono e si rabbuiano. Che grande realtà è quella che ci aiuta a scoprire ogni giorno un nuovo pittore, che ci propone una chiave di interpretazioni. Se Margonari fosse soltanto l'inventore dei pesci ornati di magia che sbucano dalle grandi marine e rimangono statuari in attesa della sommersione dell'abisso diremmo che è molto ma che è anche poco. Ha ragione Carluccio quando ricorda che soltanto Licini sapeva trasformare il mondo racchiudendolo in una ipotetica luna.

Ebbene Renzo Margonari direi che non ha bisogno di ripassare troppo spesso chez Freud. Direi che non ha bisogno di incantare gli altri perché riesce ad incantare se stesso. I pittori che convincevano Cagli, nel tempo in cui la distinzione tra il vero e il falso era la più difficile, sono dei veri pittori. Margonari non ha paura della sfida neppure di Ligabue: ognuno sta sulla sua pianta e gli sberleffi vicendevoli sono sogni di madonne pellegrine.

COLORI VENETI

DIRE Armando Pizzinato è dire Venezia nei tempi in cui il fervore artistico accendeva la città, è dire Vedova, Santomaso, è ricordare il «Ristorante dell'Angelo» con le pareti piene di quadri dove il proprietario Carrain amava di più farti conoscere gli autori di quelle tele che presentarti il menù per il pranzo. La Venezia di Pizzinato, Vedova, Carrain, Bontempelli, Diego Valeri, Manlio Dazzi. Poesia e arte e Cardazzo che veniva con Milena Milani a scegliere i talenti e Neruda ad ammirare la città ed i suoi abitanti, e la voce rombante e il marciare aitante del terremoto Hemingway. Discussioni senza fine, «ciacole» e diatribe; una corsa da uno studio all'altro di pittori finché ci si ritrovava in piazza S. Marco dove arrivava sempre qualcuno, soprattutto nei giorni della Biennale, a fare il papa per essere festeggiato e concedere agli altri le sue indulgenze. Fosse De Chirico o Carrà, Morandi o Mafai, Morlotti o Guttuso.

Ma con Pizzinato, con quei suoi occhi azzurri come il mare di Venezia, i rapporti erano più intimi. Eravamo della stessa classe, avevamo le stesse idee politiche, lo stesso amore alla poesia. Pizzinato aveva le guance scavate, gli occhi sorridenti ma inflessibili. Lui era volontà e serietà anche quando gli altri erano cagnara.

Nello studio mentre l'acqua sciabordava tra le calli diventava un altro. Davanti ai suoi quadri le sue pupille prendevano luce come i suoi dipinti. Era passato Picasso come un uragano di immagini cubiste.

Pizzinato ne era intriso e, già allora, in America le sue mostre facevano centro. La magia dei suoi colori rendeva reale l'astratto. Era già arrivato, poteva fare fortuna, fare il maestro. Ma ogni volta che tornavo a trovarlo Pizzinato era in travaglio perché viveva la vita della gente, militava operaio con gli operai. La ventata del realismo, Guttuso, Birolli, Pizzinato l'ha assimilata più che dalle loro opere dai lavoratori affranti dalla fatica. Disciplinato come un soldato ha abbandonato il successo come astrattista. Ha ricominciato da capo con le figure dipinte, quasi scolpite a colpi di piccone come i lavoratori che rappresentava. Dava tutto se stesso come in esaurimento. Non so quanti altri artisti hanno dimostrato tanta forza di volontà, tanta modestia, sopportando a muso duro anche le trascuratezze di chi gli aveva chiesto disciplina, andando al di là della concessione della libertà che a un artista più che a ogni altro uomo, è dovuta. Anni duri: ragazzi ai quali aveva fatto scuola marciavano a petto in fuori. Pizzinato resisteva chiuso nel silenzio a masticare la sua malinconia. Ma i colori, i segni continuavano a germinargli dentro. Insisteva, ripuliva, distruggeva, ricreava, ritrovava se stesso dipanandosi tra cultura e fantasia inventiva.

Ricordo quando sono andato ad acquistare un suo quadro per la Camera dei Deputati mentre preparava la grande mostra per Mosca.

Le sue opere sono tornate ad inondarsi di luce, i colori hanno ripreso forza e tenerezza, un percorso travagliato che caratterizza l'uomo e l'artista. Il suo fascino sta nella fedeltà a se stesso, ai suoi principi semplici di vita, al suo incanto di silenziose tenerezze. Le parole della sua poesia sono fatte di colori che intridono. Qualcuno ora, a proposito delle ultime pitture di Pizzinato, lo accusa di disimpegno ideologico. Credo non sia giusto; insisto nel ritenere che quando uno fa poesia non si disimpegna mai, dona agli altri quello che di più importante può dare un artista.



Certo Venezia richiamava con la Biennale e allora tutta la Milano artistica in quel periodo trasferiva le sue tende sulla laguna. Fin da quei giorni, nelle stesse sale, negli stessi giardini della Biennale si discuteva però sulle mostre da fare a Milano, sulle iniziative da prendere, come contrapporre la Triennale, cosa fare per ottenere che le retrospettive dei grandi padri della pittura potessero essere viste da tutti i milanesi.

Milano ha sempre continuato la sua funzione di incubatrice, di incoraggiamento, anche di mercato e perciò di vita per gli artisti.

Così di anno in anno si presentava un volto nuovo d'artista. C'erano quelli che nella città s'erano ormai fatto il nido e facevano da battistrada.

Agenore Fabbri era uno di questi e fu lui a presentarmi Mario Rossello, il ligure intraprendente. Da quando Rossello è venuto a Milano io l'ho seguito e l'ho visto trepidare sui suoi disegni, sui suoi dipinti fino a quando mi sono scontrato con le sue sculture.

Le figure di Rossello pareva non avessero corpo, fossero scese dai dipinti. Al di là del passaggio alle forme plastiche era uno sforzo ancora più significativo per entrare in mezzo alla vita, parteciparvi di più, anche fisicamente.

Il perché deriva dal fatto che l'inquietudine di Rossello è costante. Il suo, prima di un problema pittorico o di scultura, è un problema esistenziale. Gli interessano i perché sui volti della gente che passa in strada, che è in ospedale, che è in fabbrica e che lui ritrae con i segni e i colori cercando di esprimere quelle che sono le paure, i sentimenti, la loro solitudine.

Quando ho visto all'inizio le sue figure bendate chiuse in quegli spazi allucinati con nell'intimo, bisogno di compagnia, con quelle mani alzate quasi come un richiamo, mi è parso che di lì cominciasse il lungo racconto che Rossello aveva iniziato nella sua Savona nel confronto tra immensità del mare e i lavoratori del porto e delle fabbriche. Un impatto difficile tra l'immensità azzurra, la distesa senza fine, senza orizzonti sicché fissandola diventa magica, metafisica, e i volti degli uomini, tutta realtà, con i segni della fatica, delle preoccupazioni, incerti sul domani.

Rossello ha proseguito questo racconto tra i palazzi di Milano, la vita tumultuosa, il rincorrersi senza tregua, una ricerca sempre in tensione e non ha dimenticato, anzi ha reso più trasparente, più lontano ma più tenero il ricordo del mare.

Nuove geometrie, nuovi segni nel marmo e sulla tela, dal realismo con dentro sempre il suo essere presente con la sua voce e i suoi tremori, il magico di soluzioni nuove. Anche a Milano Rossello ha continuato a narrare partendo sempre dallo scontro o dall'incontro con il reale. Anche qui, come dal mare, gli uccelli sbattono ancora contro le case sul molo, anche qui figure di donne e di uomini si cercano a tutti i costi anche se continuano ad essere convinti che l'abbraccio, l'intesa è sempre più difficile. Dalle file di operai che si tengono per mano come in catena per vincere la vita e le sue avversità, al contrasto con l'uomo solo in mezzo a cubi che ricordano le pietre alle quali Carlo Levi voleva ridurre il significato delle parole ed il loro suono.

Mi sono sempre chiesto perché Rossello non disegni né scolpisca il volto dei suoi personaggi. Rispondere perché ognuno è tutti diventa fin troppo facile. Credo vi sia invece anche un bisogno di autoritratto, una ricerca spasmodica, anche ossessiva, di scrutarsi fino in fondo per conoscere se stesso. Di qui il con-

fronto lucente con i suoi colori, col coraggio degli sfondi a spazi tagliati da linee senza orizzonti. Ancora il mare senza barriere, ancora il bisogno dello spazio, sempre il dipingere la vita.



«Ho letto il tuo “Veder l'erba dalla parte delle radici” e dopo le prime pagine ero tentato di fermarmi perché sentivo il cuore che recalcitrava quasi che anche a me si preannunciava l'infarto. Poi mi sono vergognato di essere psicologicamente vile e l'ho continuato. Così ho compreso che la morte è soltanto un passaggio; un'aria gelida sul viso e tutto il resto del libro un inno alla vita. Torna l'erba verde dalla parte giusta non dalle radici, le colline con le gemme della primavera, il latrato festoso del cane al centro del cortile, la felicità. Una cosa non ti è tornata. Il gusto di godere il fumo dei tuoi sigari toscani, assaporarli interi, un'ora di godimento: la proibizione è stata tassativa e la tua volontà coriacea. Allora, mi son detto, voglio fermare su un pastello il momento della volontà e nello stesso tempo un po' la pena di Sisifo. Così ti ho disegnati i toscani e il relativo fumo che sale. Sarà un ricordo malizioso del mio affetto».

Questo l'inizio della conversazione con Alberto Gianquinto il Veneziano, quando lo sono andato a salutare in occasione della sua bella mostra alla galleria «Cocorocchia» di Milano.

Da allora, quando traligno, quando si incrina la mia volontà e il profumo del toscano mi tenta e mi fa ricadere nel peccato, guardando il pastello di Gianquinto consumo con il gusto anche il rimorso. Non voglio farmi sfottere da Gianquinto, anche se so che mentre io soffro e desidero, per dirla col famoso verso di Saffo, Gianquinto fuma i suoi sigari e li assapora anche per me.

Forse il profilo più giusto di questo pittore l'ha delineato Roberto Tassi quando ha scritto: «Per Gianquinto la falce e il martello stanno nelle sue tele naturali come la luna a significare che poesia e impegno politico-esistenziale non sono mai forzati né contraddittori nella sua pittura».

Direi che la poesia di Gianquinto è figlia del suo impegno e che il suo impegno non sarebbe uno slancio tanto ideale se egli non fosse liricamente convinto.

Gianquinto viene dal mare, dalla luce, ma viene anche dalla storia e dalla profonda cultura. Si è aperto alla vita e all'arte quando garrivano le bandiere rosse e i morti partigiani avevano ancora gli occhi sbarrati su un avvenire di libertà. È cresciuto quando Guttuso bruciava il suo entusiasmo di resistente, Vittorini gridava se si era «Uomini o no».

Gianquinto è partito così a testa alta, a cuore pieno. Imparò presto come uomo e come pittore che l'ombra contro la luce tornava anche troppo spesso

come l'acqua alta in piazza S. Marco. Ombra, disillusione, scoramenti, tradimenti. E Gianquinto s'infervorava. Diceva che bisognava fare di più, sostituirsi, moltiplicarsi. Fare capire con la poesia anche a quelli che non capivano con la politica. Oppure opporsi all'evasione con la rivoluzione dentro se stesso.

Aprirsi ai fatti, penetrarli, arrivare alle radici, soprattutto sempre vivere, respiro dopo respiro, perché se uno sa di vivere, è già uno che combatte.

Così Gianquinto combatte emozionandosi ogni istante, attento ai fatti capitali e minimi che attraversano il mondo e il suo orizzonte. Gli uomini che muoiono come il «Che», quelli che ostinatamente marciano per la pace contro le bombe che cadono (la famosa «strada di Barbarano») le ragazze che manifestano contro la repressione, e ogni volta l'azzurro che ritorna a stabilire il suo primato sul nero temporale e sul fosco delle nubi. Gianquinto non crede alla speranza ma se la costruisce dentro come certezza con l'emozione del poeta e la testardaggine del combattente. Allo stesso modo come fa con il disegno, il colore, la composizione. Sta dentro la realtà in modo così totale che i suoi segni non temono di diventare astratti. Quando la magia dell'incanto li rende evanescenti o difficili, fermati a guardare, entra dentro l'atmosfera dei suoi colori, studia il percorso di quei segni e s'aprirà la realtà che hai dentro anche tu, non quella che altri ti costringono a vedere, anzi che vorrebbero costringerti a vedere, ma quella che vedi tu anche attraverso i simboli e gli aloni di sogno e quel palpitare delle cose che è nell'aria come dentro di te.

Gianquinto ama i grandi spazi. Il mare l'ha abituato ad orizzonti senza confini, il fumo del sigaro a non aver mura dinanzi né barriere, né steccati né schemi ideologici.

Quel suo cane misterioso nella bruma te lo senti soffiare caldo sulle mani, e a quell'uomo che grida aiuto impigliato nel buio, nel nero, non puoi non prestare ascolto, non accorrere per liberarlo, così come non puoi non unirti alla marcia della falce e martello se questa cammina contro l'odio e le discriminazioni. Certo Gianquinto sente attorno salire le ombre, addensarsi la violenza della tempesta. Sente il mare borbottare e poi frangersi e urlare lontano. Ma anche nella notte un uomo è vivo se lo vuole, anche nel buio si riesce a pensare e poi è proprio la notte che ha i misteri che ti svelano come vincere il giorno. Poi ecco il ritorno ostinato della luce, nel respiro davvero magico della lirica-racconto di Gianquinto, ecco la strada con quei trucioli di colore e l'azzurro sullo sfondo tenerissimo, ecco le spiagge assolate con chiusi in riquadro i suoi mille e mille segreti, ecco Asolo dove puoi anche tu provare a inventare figure e insetti in quel giallo-grigio, in quel rosso mattone sfumato-aragosta e finalmente, ancora e sempre, la felicità che vince e ritorna in un cielo che è quello che hai dentro soffuso di azzurro. Sotto l'incanto dei colori più tenui: gli archi, la porta di casa, la sedia che aspetta, la vita che torna con la primavera nei geroglifici misteriosi

delle rondini a dire che un uomo non può smarrirsi, non può isolarsi, non può attardarsi troppo a meditare. La poesia nella pittura di Gianquinto è carica di azione anche là dove pare avere dimenticato le ombre del mondo e il buio nel cuore dell'uomo.

PROVINCE DI POESIA

DELLA stessa generazione di Alberto Gianquinto è Piero Leddi e in più, per il nostro reciproco campanilismo è piemontese come me, anche se il mio paese sale sui bricchi e il suo, San Sebastiano Curone, si distende nella piana di Tortona.

Così da buon piemontese a due passi dal confine ligure Leddi mantiene nella vita e nella pittura una sua testardaggine e una grinta appena nascosta dietro il viso mansueto e la parola lenta. Neanche l'ambiente milanese che è ormai il suo da anni e in cui si trova a suo agio, mescolando artisti e colori, vita solitaria e cene conviviali, gli ha modificato il carattere tortonese né gli ha fatto dimenticare terra, case, gente, storia e colori di San Sebastiano. Ha ragione il poeta Francesco Lodi di cantare a Piero Leddi nel dialetto milanese: «Ti, sacrament d'un Pieru, fâ de trunch, / sgarla la rusca, lassa'ndà la càmula ch'a vula a so paes...».

Anche entrare nel suo studio al primo piano in via Canonica, la strada dei cinesi, arrampicandosi sulle vecchie scale fino al terzo piano, dove Leddi impasta i colori e non riesci a passare tra tele fresche e oggetti accatastati, statue, libri e sedie impagliate come fosse la stanza di un mago disordinato che vive mangiando le stelle e abbandonandone i frammenti sul pavimento, di-

venta come salire su certi nostri sentieri abbrancandosi ai cespugli.

Leddi continua a respirare aria provinciale con quella umiltà contadina che pare rasentare la rassegnazione, chiuso in sé come un eremita pronto però, come sempre accade ai contadini quando gli prende «gheddu» e fantasia, a sfidare con la sua cultura i blagueurs cittadini.

Guardo il suo San Sebastiano che pare incarnato anche nella parete. Se c'è una tela che nella pittura contemporanea ha una sua fisionomia sicura, dipinta fino allo stremo, concepita come costruzione e come ideologia, come richiamo all'uomo, al perché del suo esistere e del suo soffrire, all'essere continuamente torturati e crocifissi in una società dove di giusto spesso c'è soltanto l'ingiustizia, questa di Leddi è infallantemente una tela che durerà più a lungo del suo autore. Leddi parte sempre dalla pittura, (di questi tempi non è pleonastico ricordarlo) per approfondire ogni segno con costanza certosina, dando alla luce, al colore, ai profili e ai sentimenti quello che deve dare un pittore che non crea maestri nei coetanei, ma è invece cosciente di dover assimilare quello che hanno costruito nei secoli pittori «sacramento» come lui, perdendo nel faticare la vita per lasciare di sé soltanto la creatività.

Ricordo di Leddi gli innumeri studi su Fausto Coppi conterraneo e le biciclette incrociate tra le corna di grandi vacche. Le tele dove gli occhi stralunati del vincitore scomparso quando ancora volava sulle strade, Leddi li sprofondava nelle dilatate, immobili pupille del bue legato sotto il sole. E i cieli immersi e le creature contadine che facevano gruppo con i loro visi inconfondibili, e i volti e le mani che si sperdevano nella fantastica penombra di colori attutiti profondi come il respiro.

Per questo Piero Leddi è un pittore discosto, sempre inteso a parlare con se stesso più che con gli altri. Quando l'amico Floriano Bodini davanti ai suoi quadri strepita, lui sorride e si difende come difendesse i suoi bambini, ma nei suoi occhi intendi che si farà l'autocritica e tornerà a lavorare su quel quadro, tenace, operaio indefesso di un'arte che non s'impara mai a memoria.

Leddi viene di lontano: dalle discussioni con Vittorini e con gli altri intellettuali nel tempo del fervore perché ha vissuto giorno per giorno discutendo, proponendo, imparando. Solo battendo contro ogni gradino di queste scale si diventa artisti senza bisogno di aggettivi.



Se Leddi sta chiuso nella sua armatura piemontese, Franco Francese porta il cipiglio del bracciante vercellese e del protestatario milanese. Non sai, quando alza gli occhi per dire la sua, se si rivolge al guardiano armato del lungo bastone che sorvegliava mondine e braccianti nelle risaie per gridargli contro ch'egli non vuole stare con la schiena curva per ore e ore senza tirare il respiro, o

se sia uno di quei patrioti delle «Cinque giornate» che, dietro una barricata fatta dalle sue donne con le masserizie di casa, aspetti impavido i soldati di Radetzky.

Franco Francese è tutto d'un pezzo. Prende tutte le cose di petto, la vita, la pittura, la poesia. Non accetta compromessi, è radicale in tutto. La sua contestazione non è mai sfogo o protesta per la protesta ma sofferenza perché lo urta l'ingiustizia e più ancora perché guardandosi attorno vede altri colpiti da destini avversi, costruiti non dal fato ma dagli uomini. Dai lontani tempi in cui dipingeva in una specie di sottotetto là nel vercellese mi ha dato un suo disegno che so ormai a memoria anche nei particolari, tanto l'ho tenuto sotto gli occhi. Descrive uomini che camminano avvolti nelle nubi nere e nello scroscio dei lampi e dei tuoni di un temporale d'estate. Terra e cielo si toccano nel nero quasi volessero impaurire e schiacciare quei lavoratori che si coprono come possono con la giacca sulla testa, nell'acqua che arriva alle gambe.

Quelle nubi nere, pesanti, grondanti sono l'autoritratto di Francese, quando ha l'animo in bestia. Da quando il temporale si è abbattuto proprio su di lui togliendogli con la morte l'affetto della sua donna, Francese è come avesse cambiato natura. Sta solitario come un animale ferito o inseguito. Solo e senza un lamento. Ha bisogno di ragionare con se stesso e cercare scampo nei colori. La sua testa leonina s'alza davanti alle tele come una sfida anche alla poesia. Spesso il temporale dura nel disegno e nel dipinto poi lentamente si scioglie, la poesia vince e si sa che la poesia è celeste anche quando scaturisce dal dolore e lo esprime.

Tutte le volte che sono salito nel suo studio o l'ho incontrato sull'angolo della strada di via Brera l'ho sempre visto così: accigliato, impegnato, i capelli arruffati come fossero sempre sconvolti dal vento che soffia rasente sulle risaie, pronto sempre a discutere di tutto con una sua opinione ben radicata e precisa, di politica, di letteratura, d'arte. Franco Francese è tra quelli convinti che nessuno resiste ad essere artista se non si arma quotidianamente di cultura, se non studia, se non medita, se non osserva. Con i suoi frequenti viaggi all'estero si è sgravato di ogni aridità provinciale e ha capito che può diventare posa anche l'introversa poesia dei disperati se non è sorretta dalla costante applicazione, da un'amore cocente per quanto fai e per quanto vuoi lasciare come eredità morale ai tuoi figli, a quelli che verranno a fare più giusta la società e più umano il mondo.

Per questo a Milano ci vive e ci lavora da anni ma ancora con l'animo del clandestino, del patriota «tirem innanz...» senza accettare consorterie, amicizie occasionali, gelosie ricoperte da elogi che alle spalle diventano sberleffi.

L'impatto con una città-metropoli come Milano, non è stata impresa facile per un piemontese testardo come Francese. Si è difeso come un'istrice nei suoi colori, nei suoi segni, nel suo lavorare, fare e rifare, provare e distruggere. Ma

quella luna che prima era scoperta, a portata di mano come il ventre caldo della sua donna perduta, acquistava man mano un afflato più profondo. Nel chiuso di quelle cose tra l'impasto e l'odore dei colori Francese riprende a fare l'amore. L'amore con le tele, con i colori. La campagna gli rimane nei capelli arruffati, Milano la porta negli occhi donde germina una liricità limpida nella libertà del dipingere, anche quando rasenta la disperazione pullula uno sprazzo di felicità.

Il poeta Vittorio Sereni ha ricordato a Francese in una pagina i versi di William Carlos Williams dove questi spiega di copiare la natura come una danza. Cesare Pavese, che ha succhiato la stessa erba amara piemontese di Franco, non diceva che scrivere è come ballare? E ancor dunque più il dipingere.

Franco è ostico. Un pittore che non cerca né clienti, né mercanti, né critici: uno che non sarà mai di moda. È vero; ma la sua è antipatia così sincera da essere una forza.

È riuscito senza protettori a contare. Se oggi i critici parlano di lui lo fanno con una stima che non è mai artificio perché Francese la aborrisce apertamente. In Francese c'è un'altra particolarità: non ha momenti d'abbassamento di tono. Ogni giorno fa un passo in avanti più sicuro.

Il suo discorso pittorico tormentato, aggressivo, diretto allo scopo ha esorcizzato la materia.

Il colore per lui non ha più segreti: figurativo e informale si innestano senza rotture: la sua è sempre più esclusivamente pittura.



Picasso non cercava, trovava, Peluzzi invece era in continua ricerca per dire con la sua voce il sentimento che lo legava alla gente e alle cose, per poter riflettere nelle sue tele non la presenza appariscente ma l'anima.

Lassù a Monchiero invece della Costa Azzurra il grigio delle Langhe, invece delle colombe i violini incastonati sulle tele per dire armonia dolce, suasiva come la voce di Peluzzi: «Bisogna avere la semplicità dentro come ha la natura nelle sue viscere per dipingere e scrivere dopo aver percorso e ripercorso la geografia dell'anima».

Queste parole venivano mormorate dal vecchio pittore come s'egli non volesse disturbare il concetto con il suono della voce.

Non era la saggezza ottuagenaria di un uomo che aveva attraversato quasi un secolo osservando ogni cosa, tutto comprendendo e tutto ricordando, soprattutto vivendo in modestia, in parsimonia come il filo d'erba che cresce esile nel prato sotto il gran cielo eppure respira, eppure produce. Ho conosciuto tanti artisti, scultori, pittori, molti amici anche di Peluzzi, da Carrà a Morando da Arturo Martini a De Pisis ed ognuno mi ha dato doni di poesia. Eso Peluzzi è quel-

lo che, essendo modesto dentro, avendo vissuto trasformando in sogno la realtà quotidiana, lontano dai clamori e dai terrori di chi vuole partecipare ai fatti trafelatamente, ti fa capire che non ha nulla da insegnarti, se non raccontarti il filo leggero della sua esistenza che ha saputo a tutti i costi vivere serenamente divorando soltanto poesia, musica, il concerto celeste della natura.

Peluzzi viene da lontano, ha aperto il novecento, ha studiato nell'Accademia Albertina di Torino, ha esposto le sue opere alle Biennali di Venezia, ha conosciuto i misteri di Parigi ma non è stato mai nell'ombra dei grandi, né dei maestri, né degli amici. Le uniche ombre che ama in estate, sono quelle dei gelsi e quella del campanile che s'allunga all'infinito. Ripete costantemente Peluzzi: «Sono le cose semplici che fanno grande il mondo». Gli si può fare eco dicendo che sono i pittori della sua sapienza e del suo sentimento che continuano a rendere affascinante la pittura.

Anche se Eso Peluzzi non ha mai alzato la voce per richiamare visitatori, critici, mercanti, le più stimate penne dei cultori d'arte e scrittori hanno riempito cartelle e cartelle su di lui. Il poeta Alfonso Gatto era rimasto incantato dalla purezza del suo animo e dei suoi dipinti: scriveva Gatto come fossero versi di una sua lirica: «Peluzzi ha nella figura, nello sguardo dipinta la simpatia col mondo e con la vita e in più sembra assorto nel gusto delle sue nostalgie». Bellissimo! Ma può un uomo che si è innamorato di tutte le cose del mondo provare nostalgie?

Mario De Micheli parla giustamente «della sollecitudine umana di Peluzzi» e Luigi Carluccio ha inteso davanti alla sue opere «i paesaggi dell'anima, l'astratto luce il mondo che stà dentro una stanza».

Eso Peluzzi ha vissuto e vive troppo intensamente per patire di nostalgia. Non si è fatto mai anacoreta, ha saputo costantemente parlare con le cose, ascoltare la gente. Ha avuto penna felice Giovanni Arpino quando ha ricordato la sua arguzia che non scende mai all'ironia, il suo vivere pienamente ogni stagione dell'esistenza.

Quando un uomo stà ben piantato sulla terra ma sa in ogni istante toccare il cielo col dito, non può sopportare nostalgie.

Sono ricordi. E molto diverso. La nostalgia ti fa guardare alle spalle, i ricordi ti aprono al futuro. Tutta l'opera di Eso Peluzzi da oltre sessant'anni, senza rotture, senza echi alla moda e senza scoppi di fittizie avanguardie ha il raro pregio di un'intima coerenza nel farci conoscere la bellezza della vita, della gente e delle cose, un arcobaleno di felicità. Anche quando ha cantato sulla tela i vecchi dell'ospizio al Santuario di Savona, come il padre liutaio, costruttore, con ispirata armonia, di violini o quei bambini popolari così somiglianti al «Valentino vestito di nuovo» del Pascoli, e soprattutto quando s'è reclinato sui ricordi dell'infanzia per dipingere le schegge dei violini come dovesse tornare suo padre a ricomporli infondendovi l'arcano delle note e il fascino del suono, sempre Peluz-

zi ha trasmesso nel disegno e nel dipinto la sua personalità sincera senza raccordi con influenza altrui.

I paesaggi di Peluzzi paiono semplici, taluni sembrano addirittura appena segnati. Brevi linee su bianco e nero nei disegni, colori trepidi, appena rilucenti, assieme a dipinti che scoppiano nel sole e cantano a note alte le bellezze della natura, delle nostre Langhe, del nostro Monferrato. Ma la semplicità, la leggibilità facile per tutti, anche per i non addetti ai lavori, della pittura di Peluzzi, ha in effetti una profondità straordinaria che non è soltanto nello slargo delle prospettive, in quelle colline che ti sembra di toccare con la mano, cosicché quando ti allontani restano impresse nelle pupille nella loro profondità intima, nell'anima di questi paesaggi.

Forse è questa la caratteristica di Eso Peluzzi, entrare dentro le cose, sentire il respiro. Questi paesaggi sia quelli del Monferrato come quelli delle Langhe, Peluzzi ha potuto dipingerli perché ha vissuto anni in quell'aria, in quelle atmosfere, tra quei tramonti e quella neve, tra quei fiori, tra quegli autunni e quelle primavere e gli sono entrati nel sangue e nella carne.

Ha aperto con loro prima il dialogo a parole poi ha preso matita e pennello. Allora i paesaggi sono diventati espressione del suo animo, hanno fatto parte dei suoi sentimenti, del suo amore.

Peluzzi dipinge morbido come quando si estingue nel silenzio l'acuto della cantante che conclude la romanza di un'opera di Puccini, come ascoltare in lontananza una musica di violini, come il canto serale dei grilli. Per questo Peluzzi non è il pittore della malinconia e della solitudine, è il pittore della serenità e della speranza.



Piemontese, astigiano meglio, è anche Valerio Miroglio è nato all'arte senza avere di fronte né maestri pronti ad insegnare, né allievi pronti ad ascoltare. Collocato nella vita su un versante che si potrebbe dire opposto all'arte improvvisamente ha sentito il bisogno di ricrearsi intendendo meglio quello che significa lo stare con la gente, guardarsi attorno e guardare attorno ed allora ecco la sua fantasia nutrirsi di mille immagini, di mille geometrie fino a rasentare il gioco, l'ironia e lo scherno.

Silvio Ceccato in uno studio analitico aveva cercato l'anima e il cuore di Miroglio artista con quelle sue difficili iniziazioni allo scrivere e all'intendere che fa di Ceccato un mostro della scienza e della cultura. Io mi limiterò a ricordare quello che diceva Corrado Cagli davanti alle stravaganti tele di Miroglio. Corrado Cagli si divertiva e si entusiasmava, perché un cercatore del nuovo qual'egli era amava chi tendeva in alto usando tutti i mezzi che aveva. E Miroglio non ha di-

silluso nessuno se non se stesso, quando si mette al centro di imprese drammatiche come le tavole del giudizio universale dove bravura, fantasia, ricerca d'effetto, autoritratto intimo, passioni personali lo tengono avvinto. Miroglio odia l'impegno per l'impegno, ha una stima troppo profonda per l'arte per non rendersi conto che toccare l'arte vuol dire toccare il fuoco ma egli si costringe per mesi e mesi su opere che paiono impossibili. Suddivide ogni parte dando fondo alla sua fantasia impudica e alla sua voglia di narrare in grande. Basta osservare il suo Giudizio Universale che è un catalogo forse più dissacrante della sua monografia.

Miroglio non finisce mai di stupirci perché le cose che improvvisa hanno tutte un loro segno e un loro significato. Ha largamente spaziato in mondi altrui, ha violato le frontiere proibite a certa cultura e unendo assieme pittura, scultura, il gioco dell'arazzo dà ormai una testimonianza di sé del tutto singolare individuando nel pittore e nell'artista l'uomo che ha da essere chi uomo si deve definire.



Amelia Platone viene dalla scuola di Casorati e del grande pittore ha assimilato il sentimento profondo delle cose. Quel distacco in apparenza freddo dalle figure, dai paesaggi, dalle nature morte anche se la Platone, piemontese fino alle midolla, non ha seguito il maestro sulla strada dei quadri con le uova famose in quel gelido silenzio di una purezza artistica che solo si può intendere, se accompagnate dalla musica che Casorati prediligeva. La Platone ha preferito insistere sulle figure, avvicinarsi alle donne, ai ragazzi con la stessa trattenuta emozione e con la costanza degli anni (dipingeva ormai da vent'anni).

Ha dato fondo al suo bisogno di ricerca perché era convinta che l'insegnamento di quel maestro era troppo importante per non scandagliarlo in ogni recesso, anche il più segreto.

Ne sono derivati quadri che, quando la Platone si deciderà a presentare una personale che riprenda il suo lavoro dai primi anni, dimostreranno che ci troveremo di fronte ad una pittrice che nelle forme, nel disegno, nei contenuti, nel colore ha dato un contributo di poesia, di invenzione, di meditazione molto più importante della modestia in cui ella si avvolge.

Quando è venuto il tempo della Sicilia, Amelia si è scontrata con quei colori, con quei riflessi di sole cocente e così diverso dallo splendore lento delle colline dell'Astigiano, dove il verde resiste e l'aria leggera della sera accompagna i pensieri e la sua risposta pittorica è stata lenta ma è entrata nelle vene, ne ha permeato la pelle. Amelia è tornata intrisa d'amore, come incantata di aver scoperto un mondo nel quale anche la vita aveva un fiato diverso.

La sua pittura si è fatta più calda, sempre attenta nella forma, rigorosa ma con una passione e una tensione nuova.

Gli occhi bassi di Amelia si sono alzati a guardare. Ha resistito anche al dolore quando è precipitato nel buio il padre delle sue bambine. La pittura è stata vita, la pittura l'ha salvata. Ed ecco aggiungersi, quasi nello stesso periodo, le sculture che riprendono i suoi temi dall'inizio, alle origini. Figure che si incontrano, che fanno trama nei racconti semplici, con i volti, gli atteggiamenti, i tremori della gente semplice. Questo raccontare in scultura ha dato nuovo vigore anche alla pittura. Il sole di Sicilia e la vita amara della gente si impastano nei carretti siciliani dipinti senza folclore con colori più caldi come i personaggi che lottano per la vita e nelle sculture degli uomini che arrancano o stendono la mano perché con la miseria hanno perduto anche la dignità.

Sicilia e colline astigiane si sono fuse. I paesaggi hanno preso i colori della vita: l'incanto del sole, del vento; il colore che hanno gli oggetti; il ragazzo che studia pensoso ma sereno; le figure femminili che riprendono le prove della Platone dalle radici, ma splendono di un ardore nuovo, come se Amelia avesse riscoperto la sua zona di felicità.

La pittura si è affrancata dalle passate esperienze, esce morbida, tenera dal distacco dei tempi casoratiani, ora è partecipazione, invito alla vita palpitante, come gli occhi innocenti delle sue figliole.

Amelia Platone ha trovato la sua vena di poesia. Io ne sono convinto e soprattutto gli ultimi dipinti, oltre alle sculture, sono la conferma che ci troviamo di fronte ad una personalità di pittrice che non ha più bisogno né di incoraggiamenti né di parole scritte.



A Milano con Ferroni, Guerreschi, Bodini, ha fatto il suo tirocinio anche Alberto Sughì partito da Cesena col suo gran fiato e la sua baldanza di romagnolo pronto alle esaltazioni come alle improvvise depressioni. Ma il suo scatto è veloce, come quello del ciclista, quando la rampa è più aspra. D'altra parte in Romagna sono abituati a vederlo passare ancora oggi scattante sulla sua bicicletta quando vuole stendere i nervi, provarsi il fiato, tagliare l'aria con il viso. Il dato che mi sembra più singolare e qualificante è ch'egli è nato pittore a Cesena senza che l'avventura dell'evasione all'esterno, Roma, Milano, Parigi, Amburgo, le ricerche plastiche più avanzate, i grandi maestri, ne abbiano minimamente scalfito la fedeltà alla sua gente e alla sua terra-mare, neppure alle immagini dell'infanzia, neppure al suo emozionato modo di dipingere. I critici fanno i soliti nomi, da Bacon a Degas, da Daumier a Courbet, da Bonnard e anche a Caravaggio. Vogliono inquadrarlo nella storia della pittura. Ma la linea del suo racconto pittorico è sempre tutta sua. Sughì ha sconfitto il provinciale resistendo in provincia.



Museo - 244

Museo Italiano

viale

Museo Italiano - 14-10.067

«STRAGE», CHINA, cm. 35×49,7

Estroso come un cavallo che facilmente si imbizzarrisce, Sughi può da un giorno all'altro salutare i colli di Cesena, i campi di fragole, la fragilità dei fiori di pesco, le mura antiche per ributtarsi nel ventre delle grandi città. Ne può avere bisogno per non scoppiare di solitudine e di abitudini, è sempre la ricerca del nuovo nella vita e nell'arte, dell'emozione che lo deve fare rinascere ogni giorno a imporgli partenze e ritorni.

Sughi è un uomo di dibattito senza schemi e senza schermi. Ora che sono stato a tu per tu con lui e i suoi dipinti sulla collina verde dei ciliegi, vorrei romperla con chi inquadra Sughi tra i pittori dell'angoscia. Sì, è vero che con i suoi toni grigi, i suoi naufragi, le sue donne come uccelli impagliati, il tragico dei sorrisi sui volti disfatti, gli uomini visti come generali sempre fuggitivi, sempre in attesa di una liberazione, egli ha raccontato la condizione umana, la situazione morale di questi anni. Ma ha ragione Giuseppe Raimondi che scrive come Morandi dipingeva, quando di Sughi centra «le famiglie di motivi», il «vasto racconto», la «vita che vince».

Certo, proprio perché così slanciato, così fiero, così aperto nel volto, così vincitore, Sughi ha dentro il suo rovello. C'è qualcuno che ha attraversato questi anni di sangue, queste contraddizioni tremende senza aver sofferto la sua parte e lasciato i suoi brandelli? Sughi vince con se stesso nel non avere pentimenti dopo questo o quel dipinto perché sa che non è importante vincere una battaglia, ma la guerra con tutta la sua pittura.

Nelle ultime opere sono i verdi che schiantano i grigi, i sogni diventano realtà nei paesaggi, i volti dei figli danno ai ritratti la certezza dell'amore che resiste. Forse è anche il colore di quei colli, l'eremo dove Sughi ha nascosto la sua casa dietro l'immensa pianta di sorbo e le altre che lievitano sul verde del prato e nella notte formano un esercito di ombre avanzanti. Lui, Sughi, chiuso nello studio rilegge Leopardi, Pascoli, Gozzano.



Anche Giovanni Cappelli e Luigi Timoncini sono saliti a Milano partendo dalla Romagna come fuggitivi.

Due tipi diversi, quasi che il canto romagnolo sempre così alto e squillante non fosse riuscito a destarli, neanche nell'infanzia, troppo magra, dalla loro introversa malinconia.

Timoncini pare entrato nella gran città, alla scuola di Brera, in punta di piedi. Così come ha voluto esulare dal centro della città per insediarsi in periferia a dipingere come di nascosto, in solitudine.

Aveva bisogno di piante, di verde, di gente, di bambini che corrono lungo i marciapiedi e le piazze, di fare la vita degli altri.

Contro quelli che parlano di impegno, sdraiati nei caffè dopo aver scolato bottiglie di whisky o nei litigi di consorteria e poi appena hanno successo e soldi l'impegno lo mettono sotto i piedi e per di più si agitano come sanculotti nella supersinistra nutrita di paroloni e velleitarismi, Timoncini è in tensione dalla mattina alla sera a pensare, a disegnare, a studiare fin nei particolari il linguaggio della sua pittura.

Forma e contenuti, convinto che tutto, soprattutto il colore, diventa cosa non vieta e retorica se ha una sua precisa funzione, se la luce dà al dipinto quei significati, quei sentimenti, quegli impatti che l'artista si propone quando vuole esprimere respiro di vita.

Sono venuto a cercarlo nel suo studio. È esattamente come me l'ero immaginato conoscendolo, vedendo le sue opere. Una stanza con balcone dove la luce entra silenziosa dalla grande finestra. Fuori gli alberi, davanti la casa e nella piazza antistante nugoli di bambini in corsa, operai in bicicletta, la Milano operosa, cordiale. Prima ancora delle sue tele Timoncini mi presenta la moglie e la figlia perché con loro è tutto un discorso senza parole che egli porta avanti anche nella pittura. I critici hanno dovuto tutti meditare davanti alle sue opere. Franco Solmi ha scritto che Timoncini risolve le sue contraddizioni con testarda tenacia senza rifugiarsi nei lidi irrazionali dell'angoscia esistenziale. Luigi Carluccio ha intravisto elementi figurati e moti dell'animo, brandelli d'architettura, rami e foglie, nappe e nastri, ombre di bosco e improvvise lancinanti schiarite azzurre e quindi ricordi, sensazioni che tornano. Giorgio Mascherpa: Timoncini va spiegandosi con rara coerenza emotiva recuperando il suo ancestrale hinterland sentimentale (i colori di Romagna) e su quella non equivoca fusione costruisce i quadri. Un itinerario critico di tutto rilievo. A me pare che nelle ultime opere Timoncini abbia trovato pienamente felicità di contenuti, di luce, di significati d'anima. Il suo coraggio l'ha spinto anche ai grandi quadri dove vive gente liberata dagli incubi e dall'angoscia.



Quando si entra nello studio di Giovanni Cappelli a Milano non ci si può limitare a guardare i suoi dipinti e disegni: Cappelli impone la discussione culturale perché parte sempre, per ogni quadro, da una lucida autocritica. Non è come troppi che gridano modestia e poi si sentono un gradino più in su di Picasso. Lui si chiede continuamente tutti i perché, l'uomo avanza quando è cosciente. La realtà per Cappelli è questa: l'uomo vivo, l'uomo sofferente, l'uomo creatore, l'uomo combattente, l'uomo che porta il suo calore anche nella natura con la quale respira.

Nonostante i suoi disegni e dipinti abbiano spesso la lontananza spettrale

di chi guardandosi allo specchio ha la tentazione di compassionarsi, nonostante le sue figure di donna siano pensose e scavate fino alla radice dal pianto senza lacrime, nonostante le sue sedie, i suoi tavoli, sappiano della desolazione degli ospedali anche quando son quelli di casa, nonostante i suoi colori si stemperino nel grigio e nel marron e il bianco e il nero siano davvero il concerto più alto di questo poeta che canta da sottoterra, la vita vince perché pensieri e ricordi, memorie e salti nel futuro, confermano che non c'è rassegnazione ma rivolta.

Cappelli è un romagnolo di terra che ha conosciuto nell'infanzia il gridare delle rane nei fossi, il canto dei grilli mentre dalla solitudine d'un campo o dall'uscio di casa, parlava a tu per tu con la luna notturna o a luce alta si scontrava col sole. Viene dalla campagna, dalla provincia e la decisione di cercare la città l'ha fatta quando aveva tanto assimilato il sentimento della terra da non potere dimenticare la natura contadina. Il salto da Cesena a Milano non è stato lo scontro decadente tra la scomparsa degli alberi e del verde con il grigio cemento della metropoli, no, Cappelli col suo passo lento e l'occhio rapidissimo sapeva esattamente quello che trovava, anzi veniva nella città per sentire il passo di tanti uomini, il calore della gente. Dicevamo insieme un giorno: «Ti rendi conto cosa si prova stando qualche minuto in una stazione di una grande città tra l'andirivieni della gente? Indovini tutto di chi passa, hai il polso dell'umanità».

Cappelli è entrato in Milano come in una grande stazione di gente, per parlare, per incontrare, per sapere, per discutere, per lottare e soprattutto per amare.

Forse il segreto del suo linguaggio pittorico è racchiuso in questa accanita volontà. Naturalmente l'impatto, anche se voluto, non è stato facile, la città grande non è prodiga di felicità ma ha difficoltà a lasciarsi conoscere e ad essere generosa. Così le tele di Cappelli sono nate dolenti, ma vere come il dolore quando non è malinconia dell'incomunicabilità, angoscia intellettualistica, ma dolore provato fino allo spasimo. Da questo impasto tra volontà e realtà, tenace nel collocare al centro l'uomo come uomo e non come robot o come macchina, si snoda la strada particolare percorsa da Cappelli in questi ultimi anni. Egli non solo ha allargato la dimensione dei suoi dipinti, ma si è aperto agli altri orizzonti della pittura. La città entra nella tela con il fiato e gli oggetti, gli uomini e le case; i bambini hanno gli occhi lucenti e la vetrina del negozio bucata dal lancio di una pietra esprime una tragedia che ritorna assurda e crudelissima tra ombre d'uomini e nel tombino con l'acqua scivolerà anche il sangue. Non è tanto il dramma del racconto ma è drammatico il linguaggio della sua pittura.

Ecco l'altra precisa caratteristica di Cappelli; in lui è sempre il pittore a dettare legge. Il dramma, il grido, il silenzio, la sofferenza, la solidarietà, l'affetto, deve dirlo il linguaggio dei segni e dei colori. Non basta voler essere, bisogna essere. Giovanni Cappelli oggi è.



Un altro pittore che fa centro a Milano e appartiene alla stessa generazione di Cappelli è Attilio Forgioli. Un pittore asciutto di parole, col viso misterioso come lo sono i suoi soggetti e i suoi colori immersi in una luce filtrata, quasi ogni volta egli li volesse scomporre, sezionare tra cose dette e silenzi provocatori.

Ho trovato Forgioli dall'amico gallerista Bergamini, mentre stava preparando i suoi ultimi dipinti per mandarli ad una mostra a Londra. L'uomo è silenzioso, ma è silenzio comunicativo, esprime quella cordialità che non ha bisogno di parole. L'impatto con la pittura di Attilio Forgioli non è facile, perché diventi familiare bisogna osservarla più volte. Quando il pittore si accorge che i suoi soggetti ti emozionano, allora comincia a tentare di dirti perché i suoi paesaggi sono spersi in uno spazio infinito, perché le sue piante vi si immergono e fanno sostanza, perché la sua luce è sempre opaca, mai splendente. D'improvviso, per quei richiami misteriosi dell'intelletto, mi è venuta alla mente «La ginestra» di Leopardi. Credo sia stato perché Forgioli dipinge non con l'angoscia così facile in un tempo di convulsa vita evasiva, ma ricercando con intima sofferenza il distacco che esige l'arte finché denuncia e tenerezza diventino limpide come polla di sorgente.

Segni e colori, sia quando sono percorsi dalla luce che arriva con il sole al tramonto, sia quando la luce si libera appena dalla nebbia padana o rompe lo smog su Milano ancora intrisa di nero, sono soffiati, scomposti, rappresi, animati.

Mentre paesaggio e figure trascolorano come la scomparsa fantastica degli arcobaleni, dentro si avverte la rivolta ragionata, ricerca mai spasmodica, anzi certezza di trovare risposta ai perché più drammatici.

Sembrano trasparenze e sono sintesi fatte con richiami all'impegno, con suggestioni, meditazioni, che non concedono nulla al gioco; la fantasia inventiva dove centrare l'essenziale. La sua ossessione non è nevrotica anzi Forgioli perviene al sogno della realtà. È possibile sognare la realtà per scoprirla fino al recondito, all'indicibile? Forgioli lo crede e lo prova con costanza... I suoi uccelli sono trepidi come fossero prigionieri dell'aria e nelle ultime tele quei pezzi di carne, quell'insistere nero sulla scarpa, sono ritorni ancestrali, come se raccontasse la favola di sempre dell'uomo: cammina, cammina... Ecco allora il linguaggio inquieto di Forgioli liberarsi nella semplicità.

Per questo fra tutti quelli che hanno scritto di Forgioli, mi piace concludere con la testimonianza di Guttuso, artista tanto diverso da lui: «Io non sono mai stato un patito dell'informale. Pur riconoscendo tutto il significato poetico e interiore e la sua funzione storicamente necessaria, antiformalistica, ho sempre pensato riguardasse un aspetto particolare della ricerca. Ma il fatto è che in que-

sto filone palpita una certa vena che dimostra la sua stabilità, una sua permanenza... Forgioli vi interviene in un modo, a mio avviso, assai originale e con «funzione» giovanile. Cosa mescola Forgioli nel suo crogiolo? Da una parte un sentimento lirico, una disposizione a premiare il proprio occhio per la sua capacità di scorgere vene di colorato incanto nelle visioni più usuali, dall'altra, una certa ferocia di analisi del corpo umano disfatto in filamenti di colore celestiale».



Saverio Terruso pittore di Monreale ha sposato Milano soffrendo da siculo, tenace, per conquistare frusto a frusto un posto nella metropoli del «gran lombardo» che stritola anche i sogni. Ma stritola la nebbia invernale che ti sfida la fantasia e ti fa delirare per la certezza che il sole tornerà e splenderà su Milano a fare umano anche il cemento come sulla piana di Sicilia dove incendia zagare, ginestre e fichi d'india. Soprattutto questa metropoli non stritola l'uomo che ha fiato per le corse tra uno studio e l'altro, che fa del lavoro una sorta di irrinunciabile gioia e del giorno notte e della notte giorno perché porta dentro buio e luce, luna e sole.

Saverio Terruso ha resistito alla città, al «terrorismo» degli antiterrori, ai mafiosi che per la salvezza della loro ipocrisia situano la mafia soltanto là dove è nato Terruso. Mentre la mafia penetra con l'omertà e la viltà dovunque anche negli animi dei singoli.

Terruso ha resistito vincendo prima con se stesso, poi con la pittura la sua lotta quotidiana. Non si finisce mai di andare e venire, di ricercare quello che non si troverà perché ci vuol forza a continuare a vivere bestemmiando e cantando. Terruso ha questa tempra, l'uomo è tutt'uno col pittore che sta dentro di lui. Non è nato pittore sognando gloria, onori. Neanche s'è lasciato attrarre da quella sirena che viene chiamata vocazione, dono di natura, quella che fa dire o faccio il pittore o null'altro.

Terruso per arrivare alla matita e al pennello ha accettato ogni tipo di lavoro. È venuto dal sud con l'empito dei vent'anni ma anche col fardello di un ragazzo che non ha conosciuto il padre perché morto quando lui non poteva ancora riconoscerlo, con il melanconico e l'incanto del suo cielo celeste abbandonato, della sua isola circondata dal mare, con le tasche vuote e bisogno di tanto pane da mettere sotto i denti. Terruso studiava, amava i libri, andava all'Accademia, aveva necessità di avere la mano leggera, le spalle non indolenzite. Ma quanto si impara di più quando anche il pezzo di pane è conquistato come il disegno, come il senso del colore.

Non è questa soltanto la storia di Terruso ma questa è anche la storia di Terruso. Ed è importante che lui, ancora giovane, la possa raccontare e possa

voltarsi indietro a misurarla senza iattanza anche perché il cammino da fare è dinanzi sempre aperto e senza fine.

In questa Milano che mi ha, a mia volta, intriso nel lavoro e nell'amore, dove si sente il fiato della gente ho fatto compagnia ad altri siculi che hanno segnato la città con il loro nome in maiuscolo: Vittorini, Quasimodo, Cantatore, Messina, Migneco, Cappello e, negli anni gagliardi, il fratello Guttuso.

Per un discorso difficile fatto sere fa con Terruso, mi torna alla memoria la poesia forse più bella dell'amico Salvatore: «Lettera alla madre» con quell'inizio che è musica: «Mater dulcissima, ora scendono le nebbie, / il Naviglio urta confusamente sulle dighe, / gli alberi si gonfiano d'acqua, bruciano di neve; / non sono triste nel Nord: non sono / in pace con me, ma non aspetto / perdono da nessuno, molti mi devono lacrime, / da uomo a uomo». Ma per Terruso non c'è più come per Quasimodo il lamento per il Sud perché più di Quasimodo, in altro tempo, (ogni generazione ha la sua grinta) Terruso ha non solo scoperto ma fatto suoi: «La luna rossa, il vento, il tuo colore / di donna del Nord...».

E questa donna del Nord a Terruso ha dato gli occhi lucenti di una bambina e amore e la meravigliosa, faticosa nostalgia della ricerca perenne. Una balena bianca, una Moby Dick alla ricerca di un'altra Moby Dick.

Tutte queste cose di terra e di cemento, di Sicilia e di Milano, di verde d'alberi, di schianti di sole e di nebbia per arrivare a dire che Terruso ha assorbito tutto l'assorbibile nella sua pittura. Le donne di Sicilia in eterna processione, rampognanti Dio e tutti i santi, con quei volti scavati di dolore e di fatica, e gli occhi come fari per capire quello che resterà per loro sempre misterioso. Le processioni di gente e di alberi, di volti e di mani e sopra, l'oro degli altari perché anche i poveri possono non avere ma desiderare l'oro.

Processioni di protesta e di preghiera. Chi mai potrà sciogliere l'una dall'altra? Milano è città che fermenta, ferisce, conquista e Terruso riprende dietro le sbarre i rivoltosi di San Vittore, i condannati colpevoli e innocenti, come i folli diseredati dalla società.

Perché un volto di Terruso non ha dentro mille e mille motivi da leggere, da scoprire? Terruso è ancora e soprattutto un narratore. I suoi quadri sono racconti favolosi perché realissimi, uno richiama l'altro, uno si interseca nell'altro. E a raccontare ci vuol fiato e forza perché il racconto è movimento. La pittura di Terruso è movimento, cammina come le sue processioni, come i rami dei suoi alberi nel vento.

Mi diceva Terruso: «Sai che quando tornavo, negli anni addietro, in Sicilia, una signora mi cercava perché le piaceva sentire raccontare la mia vita?»

Ecco cos'è l'uomo e il pittore Terruso, uno che si racconta senza parole, con segni e colori, uno che si incanta con gli altri perché sa che ci vuole grinta per vivere la vita ma anche amore.

I suoi racconti sono sempre terrestri e celesti.

FUOCHI NÈ SACRI NÈ FATUI

N

EL gruppo dei fedeli della Galleria Bergamini, c'è Pier Luigi Lavagnino. Lavagnino non è mai preso né da astratti né da sanguigni furori. Lavagnino è lo sguardo, il silenzio ostinato e sorridente. Uno che ha saputo diventare pittore patendo la fame (quella vera, quella anche di pane) senza chiedere ad alcuno neanche una crosta. Soltanto quando l'invitava Chighine a dividere il pasto frugale o Morlotti e altri pittori amici, Lavagnino acconsentiva perché si sfamava più con l'amicizia che con il

cibo. A una natura così sensibile, così affettuosa, così umanamente chiusa, cosa potevano dire le grida di chi voleva saltare ogni giorno sulle barricate quando da queste erano stati portati via anche troppi morti per dare agli altri la libertà? Neanche quei quadri realisti rutilanti, quei colori schiantanti che altri sentivano nel profondo, li entusiasmano e vi giuravano fedeltà, non lo potevano trascinare dietro il loro carro. Non perché Lavagnino non sentisse quel clima assetato di nuovo, di trasformazione, d'antifascismo, ma proprio perché per la libertà intendeva soprattutto quella di esprimersi in pittura con la sua vocazione lirica, con i suoi aneliti, cercando la vita nei meandri dove era più nascosta.

Lavagnino nel silenzio dell'anima ascoltava la voce della natura. Non parla

il filo d'erba quando cresce, la foglia quando trema nel vento, il cespuglio che fruscia d'uccelli, la terra crepata dal sole dove spuntano le lucertole? Non è vita, non è realtà tutto questo, non è respiro?

Lavagnino con una costanza che dura da trent'anni si ostina a trovare questo murmure di vita. E anche i suoi colori come il suo linguaggio partono da queste modulazioni silenti. Nell'ultimo periodo Lavagnino ha spinto ancora più avanti le ricerche di questi contenuti, di queste forme, di questi cromatismi e l'ha fatto con quella certosina pazienza che ha l'artista quando non è bruciato da alcun fuoco né sacro né fatuo.

Poiché è di moda cercare i padri anche in questi tempi in cui gli stessi figli non li riconoscono più persino quelli cui i padri hanno loro insegnato come si conquista la libertà, per Lavagnino si è parlato di una derivazione corotiana. Che vuol dire? Basta parlare con Lavagnino, sfrugugiarlo nel suo mondo culturale, scoprirne la sensibilità prima umana e poi artistica per avere le spiegazioni dei suoi disegni, dei suoi bianchi e neri, dei suoi oli su tela senza disturbare l'ombra di Corot. Allora le sue macchie nere colorate, le sue venature, i suoi pensieri diventati pittura ci appartengono come cose nostre, sensazioni, immagini del futuro. Il mondo che cambia, la natura che vive istante per istante e sempre smisuratamente, poeticamente nuova.



Una sera a Milano: un cielo che si scurisce lentamente, l'estate afosa, la città assediante come non riuscisse a dilatare le sue strade per lasciarti respirare. Avverti lo smog, quando le automobili, col puzzo che lasciano alle spalle, ti portano alle imprecazioni. Eppure non è vero che Milano sia spoglia del verde. In questi anni molte piante hanno riproposto anche agli abitanti sedentari della città la bellezza delle foglie mentre stormiscono al vento. Vi sono zone della città dove il verde, l'ultimo verde si consuma nelle piante intisichite che la padrona di buona volontà ha collocato davanti agli ingressi dei ristoranti-trattoria, o nei giardini spettrali con piante così magre come quando vedi arrivare un cane da una marcia forzata per fame, senza padrone, ma vi sono anche viali dove file di piante dominano ricresciute dopo che la guerra aveva fatto deserto. Una sera d'estate, appunto di quelle afose in cui la città pare non avere più respiro ci siamo incontrati in trattoria, Bodini, Merisi, Leddi, Vaglieri.

Fabrizio Merisi mi sta di fronte con i capelli nerissimi che gli incorniciano un volto pallido. Un Cristo non sulla croce, ma certo nell'orto dei Getsemani, dove medita quanto gli costa rischiare di essere uomo.

Merisi è un meditativo. Le parole gli muoiono in bocca. Anche quelle che sono di moda per dire dell'alienazione, della realtà politica e sociale così con-

tradditoria e per certi aspetti repellente e addirittura disarmante. Merisi non cinguischia sulla parola impegno, né sull'incubo che grava sull'artista. Il suo è il pessimismo dell'intelligenza che si unisce all'ottimismo della ricerca.

Ecco allora che i suoi lavori diventano leggibili e aperti. Ti spieghi i suoi colori che tendono anch'essi ad andare alle radici del vero, i suoi gialli scoperti nella loro formazione, come i bianchi calcinosi, come gli scuri che fanno di ombra non di pece. Ecco l'armonia che Merisi ha trovato nel mistero dell'anima, ecco l'equilibrio tra colore e disegno, tra forma e contenuti. Allora gli acquari in cui il pittore rinchiude oggetti inanimati e animali che nuotano nella luce stinta, rapidi e leggeri gli uni e gli altri, sono il simbolo di una ricerca di verità e di vita. Una ricerca mai esterna, mai soltanto formale anche se Merisi della forma ha un culto perché la pittura deve essere sempre pittura, cioè studiata, calcolata in algebriche che vanno al di là del metafisico. Ecco perché i suoi pesci immersi tra forbici, pettini, drappi, boccette non cercano il soffocamento o la morte ma dimostrano che si può salvare la vita se si supera il marcio che dilaga attorno, se si riesce a sopprimere ogni gravame esterno, non nutrendosi di illusioni e speranze, non rifiutando lo scontro e le lacerazioni ma ricreando l'ossigeno che si trasforma in luce e vita anche nell'acquario. Merisi meditativo mai vitalista neppure per volontà di sopravvivenza, cercatore insaziabile del filo rosso che dal di dentro deve riannodare l'amore cioè la vita, alla fin fine dà una lezione di virilità operante proprio perché non cerca né rifugi, né oasi, ma attraversa le prigioni più cupe, quelle che rimangono dentro di noi se non sappiamo ognuno, trovare la propria via di salvezza.



Tino Vaglieri è invece tutto Milano. Milano con i suoi richiami popolari e i suoi scoppi di avanguardia seri, laboriosi, calcolati per interpretare il tempo e il progresso. Vaglieri è Milano con le sue nebbie autunnali e i suoi inverni che s'incupiscono e s'allargano quasi a voler impedire che la primavera soffi sulle piante patate dei viali a fare nascere le gemme.

Vaglieri è il colore di Milano e il suo calore umano nascosto fino a che l'amicizia non lo svela e lo riscalda. Vaglieri è la Milano che lavora, senza bau-sciare, silenziosamente. Una città che è polmone perché non c'è tragedia né crisi che ne possa fermare lo slancio, anche quando i bombardamenti dirompenti la schiacciavano palazzo dopo palazzo, strada dopo strada, e Quasimodo gridava che bisognava appendere la lira ai salici per lottare.

Vaglieri alimenta la sua pittura nella solitudine, giorno dopo giorno, salendo quotidianamente cinque rampe di scale per arrivare al suo studio.

Dietro, con lo stesso passo il cane Taddeo, nero come la notte, fedele co-

me l'edera alla pianta cui s'è abbarbicata. Taddeo è un grosso cagnone con gli occhi umani che guarda il suo padrone come fosse in colloquio continuo. Credo che abbia imparato a capire anche la pittura dove si vede ritratto in tutte le pose come in uno specchio e certamente il suo istinto gli dice che è un fatto d'intesa, un segno d'amore.

La fedeltà silenziosa del cane è infatti una delle presenze che rincorre Vaglieri nella sua produzione, nel corso degli anni. Il cane ritorna sempre nelle sue tele come se Vaglieri avesse bisogno di quel fiato soffiato con la lingua penzolante, di quegli occhi che intendono tutto, anche quello che non possono esprimere non avendo la parola. Il cane come difesa e offesa, il cane che mette all'erta anche il padrone, che gli può ringhiare contro. Una fedeltà che ha bisogno di prove.

L'ultima volta che sono stato da lui mentre preparava disegni e quadri per una mostra, Vaglieri, con la consueta generosità mi ha detto di scegliermi un disegno. Ho scelto quello del cane. Il cane che si sdoppia, il cane che diventa due cani con lo stesso profilo, gli stessi occhi attenti e mansueti. La moltiplicazione di Taddeo.

Il colloquio con Tino Vaglieri ha sempre un inizio trattenuto. Si direbbe che intende esprimersi soltanto attraverso le sue opere, i suoi disegni, i suoi dipinti. Tutti i critici hanno scritto su di lui giudizi assai alti; è in campo da anni con l'intensità e la poesia che gli è sempre riconosciuta.

All'incalzare delle mie domande Vaglieri parla calmo, risponde per concetti, spiega con convinzione affettuosa i motivi che lo hanno fatto artista. Quello che freme nei suoi quadri e gli dà una personalità particolare e diversa è il movimento. Ricorda egli stesso che da ragazzo i futuristi lo interessavano proprio perché credevano nel movimento, anche se la sua pittura non ha voluto ricavare altro da quella scuola.

E i suoi dipinti ne sono testimonianza esemplare. «Uscita dalla fabbrica», «Al confine della città», «Oltre il confine della città», «Abbattimento del monumento», «Consumazione», «Gendarme imprigionato» ti prendono appunto nel loro vortice, esci anche tu dalla fabbrica, dal luogo di lavoro, dalla città. Cammini, rincorri, cerchi l'orizzonte diverso, respiri aria di libertà.

I suoi segni, le sue pennellate attente, rapide eppure pensate fino allo spasimo in una geometria mai angolosa, risolte in strisce d'ombra e di luce, accese da colori sfuggenti e splendenti, caldi come il passo e il respiro dell'uomo con dentro simboli che riconducono alla memoria sensazioni, impedimenti, erosioni, partenze. Strutture che partono dalle macchine o dall'uomo, mai ossessive sempre aperte, a cui l'incanto dei colori fa strada allo spazio nella certezza di liberarsi e di vivere. Vaglieri sente nel profondo le contraddizioni del tempo in cui vive, dell'uomo in travaglio, del mondo in trasformazione, ma non accetta l'incomunicabilità, cerca il dialogo, la discussione, l'intesa. C'è ambiguità nelle sue

opere? Certo che c'è perché Vaglieri non può e non vuole fare eccezione ma essere anch'egli intriso d'ambiguità o d'incertezza visto che tutto attorno ne è impregnato. Così come non accetta la disperazione, l'assenza, la torre d'avorio. Entra nei grovigli delle cose e dei pensieri, li scandaglia, sa di farne parte, sceglie sempre la partecipazione. Se la città è prigioniera egli sa come uscire, i suoi personaggi cercano sempre la liberazione a costo di arrivare scalzi al confine della città e oltre.

Dice Vaglieri: «Naturalmente io non credo che esista un modello di disegno politico. Ci sono degli individui che disegnano e dipingono. Dopo si vede quello che hanno fatto. Per quanto riguarda il mio lavoro posso dire che sono interessato sia alla Storia con la maiuscola sia alla storia con la minuscola, fino, direi, alla storia fisiologica. Oggi, secondo me, queste due storie conducono una vita sempre più in comune. E a forza di frequentarsi si imitano, prendono parole e modi di fare l'una dell'altra, si scambiano volentieri gli stessi indumenti, così da assomigliarsi sempre più. Ormai lo scambio una per l'altra. Il disegno politico e no, è per me, contaminazione continua di maiuscolo e minuscolo, di pubblico e di privato (di me e degli altri). Naturalmente un disegno cosiffatto, che pure ha una buona componente sociale e a volte di vero e proprio momento politico non è facilmente strumentalizzabile. In qualche modo si rifiuta di essere mangiato e cagato in un batter d'occhio. È pesante, bisogna seguirlo dentro, ha uno spessore: io ci metto dentro fatti miei, umori miei, malumori miei soggettivi (che sono anche oggettivi se riesco a dargli una forma), e poi i fatti che tutti sappiamo, che leggiamo. Il mio lavoro è di far diventare questa quantità di cose una situazione. Allora vuol dire che ho fatto diventare omogenee e generali delle grandezze diverse. Forse il senso più vero del mio lavoro sta appunto in questa ricerca e affermazione di una sostanziale omogeneità, stretta correlazione tra il privato e il momento sociale. L'arco che intendo coprire è ampio. È questo arco che intendo per "spessore".

Dice ancora Vaglieri per riconoscere le sue ascendenze prima che i critici ne sentenzino altre: «Penso di dovere qualcosa a tutti quegli artisti che si sono dedicati al disegno politico essendo pittori, da Goya a Daumier, da Piranesi e Hogarth, da Otto Dix a Beckmann, da Scalarini a Orozco».

Se il mondo è carico di violenza, se guardandoti attorno ti accorgi che la barbarie ritorna a uccidere, Vaglieri rimane convinto che si può battere, fermare, imprigionare. Il suo gendarme è infatti impedito dal fare violenza da elissidi che lo legano, dalle ombre che lo coinvolgono, perché intenda che può vincere soltanto la ragione.

La sua emozione è sempre controllata e il suo distacco apparente dalla realtà visibile è la forza che lo spinge a ritrovare nella memoria ricordi, connessioni, simboli dell'anima della realtà. Quella che si riempie di calore umano, del

sensò della natura, quella che si slarga nei suoi sprazzi azzurri di cieli, nei gialli carnosì, nei rossi attutiti, con quel tanto di misterioso, di detto e non detto che lascia libera l'interpretazione di chi vuole intendere fino in fondo con il suo modo diverso di vedere e di riflettere.

«Davanti a certi miei quadri qualcuno ha intravisto la crocifissione» dice Vaglieri «e io ci ho riflettuto, ne ho discusso. Mi sono convinto che era giusto anche quel ricordo se crocifissione era simbolo di sofferenza, dell'imprigionamento, di un messaggio di salvezza, dell'uomo che riesce a vincere la morte».

I simboli di Vaglieri non derivano mai da intellettualismi ch'egli aborre o da elementi costruiti cerveloticamente per contrabbandare cultura.

Sono naturali come gli oggetti che l'uomo dipinto nel quadro che ha per titolo «Consumazione» sente cadere su di sé come strumenti di tortura e anche come strumenti utili a liberarsi, districarsi dal labirinto. Calore e sentimento sono alla base della passione pittorica di Vaglieri. Certo un sentimento che è liberato dagli ismi, rivisitato dall'intelletto sempre in sintonia col battere del cuore. L'aridità, lo schema, l'imprigionamento del dogma non ha mai interessato Vaglieri e il suo dipingere. C'è stato mai chi è riuscito a imprigionare l'orizzonte o la poesia?

Ecco un altro elemento nelle composizioni di Vaglieri; la costante del dubbio, della ricerca. Il dubbio come provocazione per nuovi slanci, per scelte più sicure. Il dubbio come suscitatore di nuove curiosità, di nuove imprese, di rincorsa alla vita. Ecco un pittore in cammino, appunto un pittore in movimento.

SULLE BRACCIA IL PESO DELL'INGIUSTIZIA

C

ON Giuseppe Guerreschi o ci si lega spiritualmente, cioè ci si intende con l'intelletto e con tutti i sentimenti o non lo si potrà capire né nella sua pittura, né quando illustra «I proverbi cinesi», né quando ha bisogno di unire ai disegni i suoi versi di poeta, né quando ti dice che la perdita di un amico è come una fucilata che, se non ti uccide, ti lascia vuoto di sangue. Dopo avere visto alcune sue mostre s'è aperta tra noi una fitta corrispondenza di lettere che s'infittivano, s'intrecciavano, e Guerreschi andava sempre

più scavando come filosofia, come critica sociale e letteraria, come dubbio e certezza, nei confronti di certe espressioni artistiche, lettere che meriterebbero di essere stampate perché in ognuna c'è una invenzione. Non sono molti quelli che nelle lettere sanno collocare le parole essenziali, quelli che sanno insegnare, interessarti. Sono pochi nomi: Montale, Pasolini, Zavattini, Giacomo Debenedetti.

Guerreschi ha questa facoltà tante sono le cose da dire che non gli basta l'espressione pittorica e tanto fa continuamente a pugni con il luogo di distacco in cui ha deciso di vivere. Prima di scrivere su di lui ho ripreso il bel libro che mi ha dedicato: «Fogli braidensi, 1950-1954». Ci sono dentro i suoi primi disegni, eccezionali per compostezza e inventiva, uniti quasi dovessero stare assieme

come quando si uniscono in mazzo rose rosse e rose bianche, alle sue poesie. C'è dentro il fervore umanissimo di quegli anni in una città come Milano dove gli artisti erano riusciti a fare gruppo come amicizia prima ancora che come ricercatori con intenti artistici. Nel gruppo c'erano pittori, scultori, poeti, filosofi, letterati, sociologi; da Guerreschi a Ferroni, da Vaglieri a Bodini, da Sughi a Banchieri mentre Danilo Montaldi scriveva allora, profetico nella constatazione e nella contestazione, il libro: «Milano Corea». Già con quei primi disegni raccolti in quel libro Giuseppe Guerreschi era di fatto il capofila. Capofila è diverso da maestro. Il capofila non insegna soltanto, esplora, entra continuamente nella terra di nessuno per svelarne i misteri, per scrutare col sentimento e con la fantasia.

Questo libro «Fogli braidensi» ci presenta il Guerreschi giovane, degli anni in cui viveva nel giro dell'Accademia di Brera. Ma il fatto che Guerreschi, così schivo e così attento, l'abbia dato oggi alle stampe vuol dire che non riflette soltanto gli anni di allora o una parte così significativa della sua vita e del suo lavoro, ma un'esperienza che si riconosce anche oggi. Cioè l'età che non ha età. Le radici sono tante, disperse. Pasolini diceva che non è giusto ricercare le nostre radici perché sono introvabili, sempre più misteriose di quelle che noi crediamo di trovare nei padri o nei padri dei padri. Guerreschi è artista completo perché non è mai stato soltanto pittore ma anche scrittore, pensatore e poeta.

In questo libro Guerreschi pubblica le poesie di quegli anni. Colpisce subito anche nel ritmo dei versi l'essenzialità del linguaggio. La parola, Guerreschi la adopera con la stessa funzionalità e la stessa antiretorica dei suoi disegni. È scabra, è nuda, è vera.

In questo libro disegni e parole si sposano così teneramente e con così alto stile, come non accade spesso. Bisogna forse risalire ai grandi del passato, naturalmente nelle dovute proporzioni, Michelangelo, Cellini, o se si vuole restare nel contemporaneo, almeno come raccordo di poesia, con Rafael Alberti. I disegni di Guerreschi portano dentro una acuta malinconia che non è mai nutrita di nostalgia o di sogno, ma s'impatta con la realtà che si accomuna a loro, che ce li fa leggere e sentire come qualcosa che il pittore sa esprimere per noi, per l'uomo nella sua interezza. Qui sono soprattutto volti, figure, corpi di donne e, unici estranei alle figure, due emblematici dipinti dell'«Orto botanico di Brera».

Negli occhi di ogni personaggio emergono i perché siamo al mondo, come ci viviamo. Guerreschi va più in là: queste domande spesso incupite e dolenti sono nelle membra, nei passi, nei movimenti delle immagini dei protagonisti.

I ritratti non ripetono soltanto anche nei particolari le donne o i personaggi che Guerreschi ha preso a modello ma sono soprattutto ritratti dell'anima. Ricompongono la fisionomia della loro esistenza. Vi trapelano le sofferenze, i desideri, le illusioni e le disillusioni. Sono ombre e luci, sono la vita con le sue contraddizioni, sono la poesia che nasce più dalla sofferenza che dalla gioia, an-

che se la poesia è sempre liberazione e felicità. Ecco, dalla poesia dei disegni, un canto senza parole, Guerreschi passa ai versi.

Per esempio, ad una breve lirica come questa che si impatta appunto perfettamente coi suoi disegni: «E quando nella notte / la tua voce si fa corpo / tu mi sei meraviglia / come la vita». Oppure, ancora più armoniosamente: «Ricerco un volto smarrito tra le mura, per dissiparlo in una notte di pioggia / per farlo saltellare, ciottolo esangue sopra il pelo liscio dell'acqua / per lasciarlo cadere greve sul fondo». Così a mezza bocca, a mozzafiato, i versi di Guerreschi scandiscono un tempo senza tempo, anche se la gionivezza trepida trapassa le parole come la folgore. Guerreschi canta tra i palazzi assonnati nella notte di Milano, ma riesce sempre a intravedere la luna lontana e il suo discorso si fa profondo come il dialogo del pastore errante dell'Asia.

Ci sono i bar di via Brera, la malinconia, solitaria indifferenza di chi si lascia vivere, ma d'improvviso sveltano gli alberi, stormiscono le foglie, emerge una presenza umana, passano i cani dimenando amichevolmente la coda.

Tornano nelle sue liriche le donne con le quali ha detto e non detto, tornano gli amici che facevano coro alle speranze, compagni di ricerche, affetti che solo l'amicizia riesce a coltivare al di là delle scontrosità e delle gelosie, torna soprattutto l'atmosfera, il segno del tempo. La grande città è nera d'ingiustizia, ma è vita di gente che opera, che crede, che insiste. Dice in due versi Guerreschi: «Non essere dunque avaro con la terra. Guarda che arma viva la città». E ancora: «Lascia l'angoscia appesa alle pareti».

Ma Guerreschi l'angoscia la porta dentro di sé come la sua carne. Come si fa ad appenderla alle pareti?

L'ultima lirica è drammatica. Porta anch'essa la data 1954, ma vale come l'avesse scritta ieri. C'è il disinganno, lo strazio, quasi un segno d'addio se non fosse più forte la ribellione. Ecco i versi: «Città che produce colline di sterco / Imbuto di nebbia. Nessuno che ride / Il cancro del pane / L'amico affogato / Ad uomo mai visto ragazzo s'è dato / Segnali di vita. Parole Teatro / Per farsi capire. Memoria, Passato / Nel sonno il futuro è già consumato».

E com'è il Guerreschi vivo, il Guerreschi uomo, quello che ti si presenta e ti stringe la mano, timido come uno scolaro? Giuseppe Guerreschi, alto come il fulmine, la barba vera, seria, la barba che è una saggezza non detta, non una barba per ornare il mento e il resto tutt'occhi, grandi occhi tra l'azzurro e il verde, occhi spauriti e intensi, pieni di tensioni e di dubbi e spesso con sguardi determinati, decisivi. Guerreschi sta isolato a Caponero in Liguria perché ha bisogno di infittirsi nell'aria e perché Nikolaus, Diego e Max, che sono qualcosa ancora di più dei suoi figli, possano crescere liberi come le piante, tra sole e luna.

Guerreschi pittore ha detto già cose che tutti hanno ascoltato, meditato, qualcuno copiato persino in buona fede.

Chi ama le rotaie diritte, quelle che obbligano sempre allo stesso tragitto nonostante che il mondo cambi ad ogni istante e l'uomo rinasca nuovo ad ogni alba, ha i logori aggettivi pronti: Guerreschi gioca all'anarchismo e all'isolamento come vita e le conseguenze le sconta in pittura perdendo il filo rosso e giocando a irridere tutto: un distruttore inane, senza piccone.

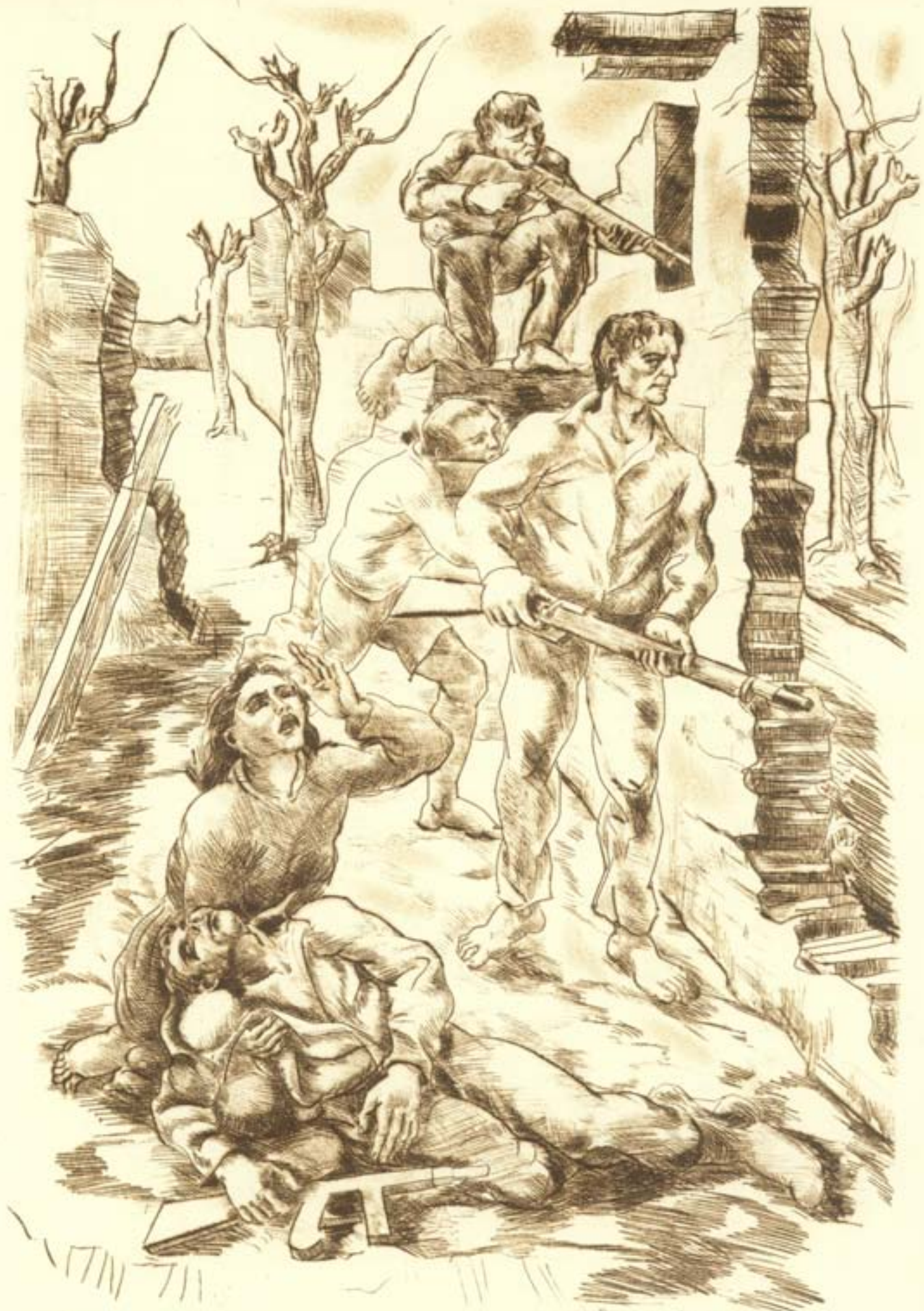
Esattamente l'opposto di quello che Guerreschi mi è sempre apparso come pittore è l'uomo. La sua tenerezza è tanto vera come il suo sterminato amore alla vita. La sua solitudine è viva di volti e di immagini, le stesse che riempiono il mondo. Soffre per tutti e il suo silenzio è nel cantare con tutti. Quando ha saputo che volevo scrivere qualcosa su di lui mi ha detto: «Hai saputo come è morto l'amico Montaldi? Parla di lui non di me, io gli devo molto. Era...» e poi ha detto il resto con quella pausa di commozione che rompe il cuore.

Danilo Montaldi è scomparso una notte tra acqua e vento proprio quando era tanto sapiente, autocritico, meticoloso, da riuscire a vedere il mondo felice del domani nei primi passi del figlio. Uno scrittore più forte, più informato, più inventivo di tanti nomi scritti più in grande. Nato proletario, vissuto per volontà proletario, schivo di stipendi, di successo e di gloria. Sono andato a rileggermi e a rivedere «Vietnam Suite» nella prefazione di Montaldi, nei disegni e nella pittura di Guerreschi. Mi sono apparsi i due volti vicini e dentro ai loro occhi le due anime. Non accade spesso.

Montaldi centellina le parole, fa perno sulle date: «Guerra Vietnam '47, dieci anni dopo la guerra di Spagna, due dopo la seconda guerra mondiale».

Montaldi è lucido nello scoprire gli angoli morti della storia senza concedere nulla allo stato di necessità a danno dell'uomo. Accanto gli sta Guerreschi, disperato, affranto, a riprendere il silenzio terribile della guerra nei volti dei bambini e il ghigno di crudeltà nella barbarie del nemico. Guerra al pessimismo dell'intelletto grida a bocca chiusa Montaldi mentre scrive che «La questione Vietnam stravolge l'andamento storico prevedibile». Montaldi non ha potuto vedere la fuga dei barbari dal Vietnam perché la morte nera l'ha rapito, Guerreschi sì.

Guerreschi nelle figure femminili fino a quelle degli ultimi dipinti continua «a stravolgere l'andamento pittorico prevedibile». Ci sono fatti, distacchi che danno corso diverso alla vita. Mi piacerebbe polemizzare con i critici che parlano di sesso e contro sesso come se Guerreschi fosse un altro o avesse l'animo loro. Guerreschi cerca la felicità perché si ostina ad andare incontro alla forza virile, dalla barba di Marx alla coscia corposa della donna. Ha ragione Montaldi: «Guerreschi non è testimone, ma protagonista di questo tempo».



M. G. 1889

for me to write of the

«GUERRA PARTIGIANA», INCISIONE, cm. 33×48,5

A Guerreschi bisogna fare seguire subito Gianfranco Ferroni.

Si somigliano anche come carattere, hanno qualcosa di simile ai pioppi che svettano, come statura. Una serietà senza accondiscendenze nel volto e gli stessi occhi capaci di abbracciare orizzonti visibili e invisibili e, soprattutto, in questi orizzonti sterminati riuscire a centrare il più piccolo spazio, per gli altri indefinito mentre per loro presenta tutto in sintesi: lo spazio e il tempo che vogliono consegnare nei segni e nei colori perché resti memoria. Per Ferroni in particolare, anche storia. Se Guerreschi ha dovuto ad un certo tempo lasciare Milano come città, come nebbia, come umidità anche perché la sua salute, oltre a quella dei suoi figli, aveva bisogno di mare, Ferroni ha lasciato il mare di Livorno per venire a studiare, a capire, a fare l'artista, a vivere a Milano. Ferroni è partito con una forte carica populista. Come portasse sulle braccia tutto il peso dell'ingiustizia della società. Cioè una particolare natura di artista e di uomo.

Avevo avuto già occasione di incontrarlo ma soltanto di sfuggita quando teneva lo studio nella zona di Porta Garibaldi quasi porta porta con Banchieri. Era un palazzo che presentava uno scenario, come ha scritto Marcello Venturoli, tipo «Un albero cresce a Brooklin» oppure anche «Morte di un commesso viaggiatore». La guerra aveva lasciato segni profondi. Guerra, vecchiezza, abbandono.

«Questa è una casa per pittori e cani randagi», scherzava ma non tanto Cazzaniga quando mi accompagnava a trovare l'uno e l'altro. Vetri divelti, ringhiere con più ruggine che ferro, scale di marmo spezzettate e piene di macchie gialle, nere, e sotto, pergolati secchi come ricordi di una impossibile primavera.

Poi da Ferroni, più tardi, mi accompagnò Bodini una sera nella nuova casa vicino al parco Ravizza. Ferroni ci ricevette a muso duro, fermo come una statua, ci fece appena sedere. Con quei suoi peli di barba lunghi e radi alla Ho-Chi-Min, quella sua magritudine che pareva addirittura scheletrica, lui e noi componevamo una specie di crocifissione. Ferroni nella figura di Cristo e io e Bodini in quella dei ladroni.

Il discorso appena iniziato si raggelava. Ferroni disse subito che non aveva nulla da mostrarci anche se Bodini, il ladrone buono, insisteva nel dirgli che io volevo scrivere un pezzo su «Il mondo» parlando della sua pittura.

Fu una sera gelida, me ne andai dalla sua casa convinto del senso di dignità che portava dentro Ferroni. Non era modestia, era che da sempre lui non aveva mai sollecitato né critici, né amici, né mercanti a capirlo. Lavorava serio, tenace, convinto. Magari non sapeva nulla dei modi di vivere di Morandi ma anche lui aveva come sfondo permanente la solitudine. Quando ho avuto occasione di vedere i suoi disegni e quadri ritrovai in essi trasfusa la stessa solitudine. Quasi in tutti appariva centralmente un personaggio solo che sembrava staccato e nello stesso tempo aggredito dagli oggetti attorno, oppure come se dovesse piano piano essere rappreso nel paesaggio. Tutto era sempre costruito

a diversi piani nella lucida convinzione di ottenere tre dimensioni.

Ho letto di giudici e di critici che si sono decisi a studiarlo, come per arrivare al racconto della memoria, a quello stile straordinariamente ostico da fare pensare subito a Bacon e a Sutherland, Ferroni abbia avuto la costanza, e sempre per forza propria senza sollecitazioni e spinte esterne, di rinnovare la sua tavolozza e il suo modulo.

È come se Ferroni operasse in un'ossessione permanente, come fosse continuamente toccato da una scossa elettrica. Mario De Micheli ha scritto che quello di Ferroni è un calvario laico.

Certo: spietata indagine, calcolo intellettuale, gesto d'impulso poetico si fondano come un fatto mistico. Non sai se le sue ombre siano più esaltanti delle luci. I suoi colori ti occupano tutto, l'occhio, l'intelligenza, il sentimento.

Luigi Carluccio quando ha voluto dargli un itinerario fatto di nomi e altri artisti ha scritto: «I nomi che si possono fare, per l'arco di attività dal '57 al '63 sono: Dubuffet, Gorkij, Giacometti, Bacon, Wols. Sono nomi certamente di altissimo raffronto eppure più Ferroni avanza nel tempo con la sua pittura, a me pare che la sua biografia pittorica torni a concentrarsi tutta in se stesso. È Ferroni e basta. Ferroni con le sue mefistofeliche visioni, i suoi incubi, il suo modo solitario di vivere e dipingere. Si potrebbe fare scrivere accanto alla sua fotografia, ai suoi quadri e disegni che sono specchio rifrangente dell'animo, molti pensieri tratti dalle "Operette morali" di Leopardi».

Questo per definire quale è non solo il suo impegno ma anche la missione che si è scelta tra arte, poesia e filosofia.

LA PAROLA SI FA COLORE

M

ILANO dall'alto appare come un gran caseggiato tutto di fila, appena tagliato da strette strade, con al centro quel Duomo tutto guglie e la Madonna d'oro che splende nel sole. Ci vivono assieme poeti delle ombre e della tenerezza. Vi abitano anche gli altri, quelli che contano continuamente soldi e si ingegnano per sfruttare e fregare il prossimo.

A Milano ci stanno tutti: i «terroni» venuti dal sud a fare non solo gli immigrati ma anche i prefetti, i sindaci, gli operai specializzati insieme ai nordisti. Il negro che arriva dall'Africa può farsi la morosa e andare a spasso ai giardini senza avere noie da nessuno come succede a Parigi dove si abbracciano gli innamorati bianchi e neri mentre viaggiano sulla metropolitana.

Milano è la città dove l'operaio in tuta, normalmente, così come esce dalla fabbrica, va in via Montenapoleone tutta eleganza e borghesia e dove il garzone del fornaio scivolando leggero in bicicletta lancia un fischio d'ammirazione alla bella signorina che gli sorride compiaciuta, anche se l'altro conclude con «bella f...» e se ne va salutandolo con la mano. Ha ragione ancora una volta Zavattini, sempre pronto con i suoi apologhi e i suoi paradossi a ricordare con entusiasmo

gli anni giovani trascorsi nel fervore inventivo a Milano. Quando, quel mattino in cui era uscito il suo «Non libro» sono andato a rilevarlo all'albergo Milan (era incazzato nero a causa della mia mezza stroncatura, perché ero ancora preso come un matto nella trappola incantata de «I poveri sono matti»), ha aperto la bocca per dirmi: «Voi che vivete a Milano non capite niente della vostra città. Non sentite il fascino del progresso che corre per le strade. Proprio come hai fatto tu non comprendendo il mio "Non libro"!». Zavattini aveva tirato la sua botta, ed ora il suo volto a bocca aperta come le melagrane quando vogliono fare vedere i frutti vermigli, poteva riderci su: «Solo uno che viene dalla bassa padana come me poteva scrivere un film come "Miracolo a Milano". A molti milanesi della grossa borghesia non era piaciuto. Quelle baracche, quei bambini, non sono Milano, hanno detto, e neppure quel capitalista è uno di noi. La gente vuol guardarsi in uno specchio rovesciato per vederci soltanto quello che ama vedere. Adesso quando torno a Milano da Roma è per stare in pace. Qui sto in pace. Vedo il mio amico Bompiani e ci diciamo tutto e nessuno è curioso, nessuno ascolta, anche coloro che sono con le orecchie ad un palmo dalle nostre confidenze. Vi ho passato qui la giovinezza con Giuseppe Marotta quando avevamo la testa che fumava idee e le sciorinavamo a vantaggio degli altri. Ce le rubavano al volo il vecchio Angelo Rizzoli e papà Mondadori. Per poche lire naturalmente. Certo a Milano bisogna ruscare. Ho imparato la vita a Milano. Vedevo sempre più teste che palazzi. Qui si sente sempre il fiato di tutti. Una vita meravigliosa».

Quel giorno Zavattini doveva rivelarmi un altro suo segreto. Che amasse la pittura bastava entrare in casa sua a Roma per rendersene conto. Non c'era una parete libera con tutti quei quadretti formato cartolina o poco più, molti dipinti proprio per lui dai più grandi artisti.

Picasso, Klee, Dalì, Carrà, De Chirico, Mafai, Rosai, Morandi, non so quanti Guttuso e Morlotti e Maccari e tutti gli altri pittori che contano e che lui stimava. Ma la rivelazione era che lui stesso aveva dipinto tante tele da fare una mostra e poi un'altra ancora, in Italia e poi in Spagna.

Sono rimasto estasiato a guardare. Come si fa con Zavattini a meravigliarsi ancora di qualche sua attività? Cos'è che non ha inventato con quella testa bislunga? I suoi autoritratti sono tutti con la testa come la luna, con un occhio, due occhi, con la bocca tagliata o senza bocca, senza orecchie. Un'anguria e, in altre tele, attorno fette d'anguria vere.

Franco Solmi gli ha scritto la presentazione per una mostra antologica voluta a furor di popolo a Sant'Alberto di Romagna. Solmi sottolinea giustamente che con Zavattini non bisogna lasciarsi sopraffare dall'emozione degli affetti. Ma come è possibile? Zavattini per esempio a me sta nel cuore, si può dire nei secoli dei secoli visto che «Za» con gli anni va come i gamberi cioè ringiovanisce producendo opere a getto continuo con curiosità, sentimento e intelligenza sem-

pre desti. Ha ancora ragione Solmi affermando che, proprio questo affetto che circonda Zavattini unito alla sua modestia, al suo essere sempre pronto a dare a tutti una mano e anche due, ha fatto sì che uno dei personaggi che più ha dato alla cultura come scrittore, poeta, uomo di cinema, pittore, non abbia, per tutte queste attività il posto che gli spetta al vertice più alto.

Questa prima mostra antologica delle opere di Zavattini pittore fa giustizia su due versanti: la piena affermazione del pittore senza più bisogno di aggettivi e la sua popolarità anche tra i non addetti ai lavori pur non avendo mai concesso nulla, nel suo operare generoso né alla demagogia né alla faciloneria.

Zavattini dove mette mano inventa. Dalle sue idee, dalle sue opere tutti hanno preso, qualcuno copiato nascondendo la mano. Solmi cita tutti i nomi grossi che sono stati fatti dai critici d'arte più famosi a proposito di Zavattini pittore: Van Gogh, Gautier, Severini, Campigli, Dubuffet, Klee, Matta e con i pittori anche i nomi di Chaplin, Valéry Larbaud e Kafka.

Il nome che a me è sempre venuto in mente non solo leggendo i libri e le poesie di «Za» vedendo i suoi film, soprattutto «Umberto D», ma anche osservandolo mentre dipinge, disegna, schizza, anche vedendo le nuvole che gli passano dentro gli occhi, vivendo con lui le notti di festa intima nella bassa di Luzzara o sorprendendolo mentre tracima cultura nella sua casa di Roma aperta a tutti sempre notte e giorno, è quello di Kafka. Ma con un'aggiunta da fare subito: che lui ha certo parentele con Kafka, ma rimane Zavattini, uguale e diverso; soprattutto lui ha il sangue rosso che Kafka non aveva, il gusto straordinario della vita. «Za» mangia le angurie e dipinge il suo viso nel rosso dell'anguria come porta all'occhiello contemporaneamente il suo spasimo per l'uomo cioè per se stesso ma anche per tutti gli uomini a cui si ostina a dar fiducia. È in questo coacervo creativo che Zavattini ha dipinto oltre duemila tele e ha fatto almeno duemila disegni.

Zavattini che scrive e dice tante parole non ne spreca mai una senza che germini un seme e cresca la pianta ardita e svettante. Così germina la sua pittura dal '39 ad oggi. Un modo di dipingere, un modo di sentire, soprattutto un modo di comunicare tutto zavattiniano. Un'ironia diffusa nei funerali e nella tragedia, nel sole che diventa il suo autoritratto e negli scheletrici fantasmi che ripetono la sua fisionomia, la croce con macchia rossa, gli autoritratti che si rincorrono come tra luna e sole, i suoi confessionali con i diavoli che diventano angeli e gli angeli demoni, lui impiccato e lui con gli amici apostoli all'ultima cena, i preti che lo inseguono senza raggiungerlo mai, il suo papa morto con le candele a mezz'asta, il consumismo dei grattacieli con sopra preti svolazzanti come corvi, la «figura con folla» per ribattere che «nessuno è solo sul cuore della terra», e ancora confessioni con figure e autoritratti alla tintura di iodio, con un occhio solo, la deposizione con candele, l'impiccato, l'incendio sulla città, il vesco-

vo che mangia l'anguria con cinque personaggi e crocifissioni, cardinali con gli uccelli e ancora funerali che ricordano quello della sua lirica in cui, per povertà, nella cassa non c'era neppure il morto.

Dramma e poesia, disperazione e festa, la sete di vivere che erompe sempre, il grido senza voce, un concerto di colori a più voci come uscissero dall'armonium di una chiesa senza mura così come nell'aria si alza leggera la torre di Luzzara. Sole e realtà, cielo e terra confusi in un impasto di fiato con l'uomo che resiste, rosso, laico, sempiterno.

Era tempo di dare tutto lo spazio per il discorso pittorico di Zavattini. Oltre la mostra di Sant'Alberto ho qui davanti l'autoritratto interrotto che lui mi ha dedicato.

Ora parliamo noi due soli. Abbiamo sempre tante cose da dirci. Poi lui parte per Roma e mi scrive che ci siamo dimenticati di dirci le cose più importanti che, naturalmente, non si scrivono neanche per lettera perché sono assolutamente indicibili.



Come non ricordare le corse di Zavattini a Milano («oggi mi fermo quattro ore, ma torno un altro mese e ci sto due giorni o uno ma nessuno deve saperlo. Voglio stare solo con te ore e ore se no non vengo») e come non ricordare accanto a Zavattini il testone di Alfonso Gatto col suo occhio azzurro rivolto in alto e l'occhio verde a fissarti per farsi perdonare qualcosa o per metterti di fronte ad una proposta inaccettabile?

Abbiamo lavorato con Gatto oltre sette anni assieme al giornale. Lui lavorava a modo suo, a giorni alterni ma quello che assicurava fosse da dedicare al lavoro era sempre preso da un altro impegno esterno al giornale e anche al lavoro. Gli altri redattori mugugnavano, io lo redarguivo a voce alta ma quando mi portava sulla scrivania una poesia inedita che potevo dire ancora? Valeva di più di tutte le nostre parole scritte veloci come quelle sulle linotype dei nostri articoli, delle nostre riunioni affannate per cambiare i menabò.

Poi Gatto lasciò tristemente Milano dove aveva vissuto anche la guerra e la Resistenza e dopo avere imparato cosa voleva dire avere fame. Passò a Firenze poi s'ingolfò a Roma. Qui lo incontravo per la strada ed erano lunghi, stretti abbracci. Si commuoveva sempre. Anche politicamente aveva fatto svolte per tornare però sempre con quelli che sapevano come lui com'era il gusto del poco pane. L'ultima volta mi volle portare con sé in una galleria d'arte. Gli chiesi chi era il pittore per cui aveva certo scritto la presentazione. Ne scriveva molte con una finezza di gusto ed una intensità critica sì che gli artisti se lo contendevano.

Non mi rispose, camminandomi davanti con quel suo passo dinoccolato, le

gambe quasi coperte dal pastrano sempre troppo lungo. Soltanto quando lessi sulla porta il suo nome capii che era una mostra di suoi disegni e dipinti. Vasi di fiori, marine, figure appena accennate, nature morte, volti di donne, bambini. Gatto aspettava che gli dicessi qualcosa. Volli ancora guardare, ripassare i quadri uno per uno in silenzio.

«Non ho parlato prima perché avrei detto cose sbagliate. A prima vista mi pareva che continuassi col pennello a scrivere le tue poesie. Ma i colori sono diversi. Mi hanno rivelato un'altra persuasione: mentre nelle tue poesie predomina la tristezza, talune addirittura sono pervase d'incubi, di scatti aspri, di rivolta persino disperata, d'un abbarbicarsi alla vita come un naufrago, la tua pittura mi fa festa, mi fa allegria. È una pittura fisica, non so se rendo l'idea, fisica e mentale. Ci sono i richiami della memoria in trasparenza ma poi vengono avanti gli oggetti concreti anche se tu vai per accenni quasi avessi timore di essere considerato davvero pittore. E invece con tutto il tuo carico di poesia che io amo, c'è un'autonomia d'artista. Sei diverso, sei un'altra volta vero».

Gatto mi ascoltava col testone abbassato sul petto. Poi mi mise una mano sulla spalla. «Lo sapevo che avresti capito la mia liricità. Il segno è un bisogno di sosta nel travaglio della mia vita. Nelle poesie con le parole sento sempre la morte sovrastarmi come una minaccia. Come pittore è la natura che mi desta. Sono segni ingenui, lo so. Non sono un pittore. Sono uno che al massimo riesce a farsi un diario di figure, di segni, perché l'altro me stesso, quello che ha scritto i versi, continui a tenere dentro le radici nella sofferenza e nell'al di là».

Parlava sempre così, Gatto, quando diceva la verità sulle sue cose. Come fosse sempre ispirato, un'esaltazione ma di quelle che non toccano terra, non hanno nulla né d'orgoglio né di profetico. Mentre scrivo di lui penso alla sua gran testa reclinata per sempre. Non voglio pensarlo morto come non mi sembravano morti quei partigiani cantati ne «Il capo sulla neve».

La poesia non muore! L'ha detto proprio lui, Alfonso, in un'intervista alla televisione svizzera un anno prima che la morte lo sorprendesse a tradimento, mentre viaggiava su quell'automobile maledetta. Quella sera parlava con serenità proprio della morte e diceva che sarebbe stato pago di quanto gli aveva dato la vita, se dopo trenta, cinquanta anni, un mattino, una donna aprendo una finestra nel sole avesse mormorato anche uno solo dei suoi versi.



Anche Eugenio Montale dipingeva. Anche Dino Buzzati dipingeva. E come per Gatto nessuno poteva vedere nei riflessi di quei pastelli montaliani o di quei dipinti di Buzzati la controfigura dei loro versi o della loro prosa.

Per tutti e tre erano altra cosa. Per Montale una rarefatta visione del quo-

tidiano. I suoi attrezzi e i suoi colori erano addirittura le molliche di pane, un goccio di vino, la cenere della sigaretta. I disegni colorati nascevano così sui tavoli da pranzo come appunti che non trovava parole per scrivere. Passava alle immagini. Forse in queste poteva unire memoria e presenza, favola e realtà. Allo stesso modo di quando, volendo per tutta la vita farcela come tenore cantante di opere, si metteva a cantare. Un altro Montale affascinante, senza più pessimismo o ironia. Forse più intimo di quando scriveva i versi di «Dora Marcus». Certo più espresso, più ingenuo, più libero anche dai ceppi letterari che si costruiva con la sua sapienza nel giro di quella musica che doveva avere ritmi inconfondibili e irripetibili.

Per Buzzati era diverso. Lui si sentiva pittore in tutti i sensi. Forse per uscire per sempre dal «Deserto dei Tartari» nel quale aveva rinchiuso la sua vita. In fondo si era fatto la guardia tra dune di sabbia che non venivano cancellate nella mente neppure quando attraversava i corridoi di via Solferino al «Corriere della Sera» per entrare nella sua stanza da lavoro. Con i colori quella sabbia, quell'assedio poteva finire? Buzzati vi si accaniva quasi fanaticamente. Non è riuscito che a lasciare altra testimonianza della sua desolata inventiva perché fosse più triste anche per lui l'essere ghermito terrificantemente dalla morte. Mi accorgo di essere precipitato nel baratro senza speranza con gli amici conosciuti a Milano e dispersi: Alfonso Gatto, Dino Buzzati, Eugenio Montale, ma come non ripercorrere a passo veloce le strade della città che ci ha visto tante volte affiancati, assieme a Pier Paolo Pasolini?

Proprio in questi giorni Pier Paolo è tornato a Milano con i suoi autoritratti alla galleria «Il Milione». C'eravamo stati assieme a vedere altre mostre proprio con Zigaina che ha voluto ora fare conoscere alla città che ha visto Pasolini protagonista (in qualsiasi luogo, dove sia passato Pasolini, non è stato sempre protagonista?) i suoi disegni. Pasolini anche pittore.

Certo è emozionante rivederlo come lui si vedeva negli autoritratti delle varie età. Si ripercorre le tappe della sua vita. Per chi gli fu vicino è come attraversare una Via Crucis ormai senza misteri.

Anche se Pasolini pittore non è l'altro Pasolini, il poeta, il romanziere, il saggista, il regista, il giornalista provocatore. Qui è un diario di vita tutt'affatto diverso. Come se il segno desse concretezza anche ai pensieri che s'infittiscono — lo si sente — in ogni lavoro, come se la poesia potesse essere scandita su note che possono fare armonia da sole.

Vi sono i disegni giovanili dove Pier Paolo mostra il rispetto alla scuola ed ai maestri. Una precisione da manuale, senza sbavature, come se ogni disegno dovesse essere presentato per un esame. Sono davvero prove d'autore, ma un autore che mostra anche il piglio dell'ubbidienza. Poi ci sono quelli che sono come segnalibro della sua vita, dei luoghi dov'è passato, degli amici cui s'è affe-

zionato. Il segno è più intenso. Si sente che non gli interessava tanto il modo di dipingere quanto il bisogno di fermare, per il suo archivio segreto, le cose che non si possono dire neppure con la sua facilità di parola, neppure con la sua penna che era capace di devastare tutti i fogli bianchi con fulminante profetica invenzione.

Quello che coincide con la poesia delle parole nel suo disegnare e nel suo dipingere è la presenza martoriante della morte. E si tratta della sua morte, vaticinante mai temuta, quasi desiderata, una morte che per volere restare illacrimata dopo, era stata da lui preparata senza disperazione fino ad essere considerata non un addio al vivere ma un ritorno alla vita. Soprattutto nei suoi autoritratti la morte gli sta negli occhi. Talvolta egli dipinge il suo volto come uno spettro.

Dipinge l'uno e l'altro Pasolini, il fanciullo intramontabile e il morto da sempre. Dipinge la sua passione, quella che l'ha arso e il suo genio che aveva bisogno di tutte le espressioni dell'arte per raccontare di sé, dell'uomo, dell'umanità, di Marx, di Dio, del nulla cui spesso approda l'illusione di ritrovare l'innocenza dell'infanzia per potere ancora tornare convinto a vivere nel mondo.

Il quadro più grande del '67 è dedicato a Laura Betti. Ha questo titolo: «Laura tra amici, una sera».

Nel quadro dominano l'ocra, l'azzurro di Prussia, il bianco. Poi ancora ritratti di amici: Andrea Zanzotto, Roberto Longhi. Come conclusione tutta la serie, che sembra la più intimamente impastata con la sua vita, i molti ritratti di Maria Callas. I colori qui già esprimono mestizia di tramonto, aria di morte, il bianco consunto di carte antiche sperdute da chissà quanto tempo, incunaboli segreti. Questi ritratti di Pasolini sono pittura della memoria. Una memoria che ha trapassato quello che è stato, al di là del futuro.

Quando Pasolini è stato trucidato m'è scoppiata nella mente una poesia per il «Corriere d'Informazione». Collocandola con la mente accanto a quella che dà il titolo a «Trasumanar per organizzar» che Pasolini mi ha dedicato, mi prende rossore.

IL GRAN LOMBARDO

M

I PARE giusto concludere questi incontri con gli uomini dell'arcobaleno raccontando di Giacomo Manzù che è davvero «il gran lombardo» per richiamarmi ancora una volta a Vittorini.

Manzù è l'arte e la poesia. Sta con gli amici che mi hanno riempito gli anni di opere straordinarie allo stesso modo, come per me, nonostante le traversie e avventure della vita, straordinaria rimane l'alba che schiarisce il cielo dalla notte, come straordinaria rimane l'apparizione notturna

della luna nuda come una donna sensualissima e intemerata, come i fiori nei prati di campagna, sui mandorli, sui peschi, come l'erba quando matura verde sotto il silenzio trepido della rugiada mattutina. Di tutte queste meraviglie naturali vivono gli artisti poeti, scrittori, pittori, musicisti, scultori.

Manzù è nato, germinato tra questa natura campagnola lui che aveva il padre destinato ad arrugginirsi sul deschetto da calzolaio in una stanzetta buia. I dodici fratelli di Manzù non potevano neppure trovare tutti posto in quella stanza. E allora via, fuori, nella strada, nell'aria dei campi, a correre per i prati. Se la società matrigna aveva dato poco pane essi erano come gli uccelli, come le farfalle, egualmente invasati di felicità.

Così non amando riparare tacchi e soles di scarpe, aborrendo la pece e i coltelli dalle lame affilate, non sopportando l'odore del cuoio nell'acqua, Giacomo scelse un'altra bottega, dove un artigiano intagliava forme e figure nel legno e maneggiava colori.

Quell'artigiano lavorava più con la mente che con le mani. Il ragazzo amò subito quel mestiere, era creativo, era dare volto e movimento alle cose, riandare con la memoria indietro nel tempo per fare rivivere nel presente quelli che avevano aperto la strada alla umana ragione e al suo farsi strada.

Di lì, partì Manzù, attento soprattutto ad imparare il mestiere. Non come quei poeti in erba o in orgoglio che, letto Dante, prendono carta e penna e si sentono cantori.

Manzù non aveva fretta, era figlio della fatica e del sacrificio. Suo padre tagliava il pane a fette sottili perché bastasse per tutta la fame dei suoi dodici figli. Imparare prima di pensare a fare. Conoscere cosa potevano dare le sue mani e la sua immaginazione, come poteva capire con la sua testa, vedere con i suoi occhi, essere giudicato prima di giudicarsi.

Quello che fa solitario Manzù tra tanti altri che pure sono figli delle stesse origini è che Manzù dentro l'anima, nelle opere che costruisce non ha mai dimenticato quella sua infanzia di miseria e di pena. Ma anche di volontà, di voglia di fare, di non cedere un attimo alla pigrizia.

Nessuno è mai riuscito a togliergli dagli occhi della memoria il volto di sua madre, né le mani, né le rughe di suo padre lavoratore curvo sulle tomaie e sotto il peso dei suoi pensieri.

Anche quando cominciò a distinguersi tra gli altri, quando dovette lasciare Bergamo per Milano, quando le sue mani e il suo cervello cominciarono a dare frutti prodigiosi, Manzù aveva ancora al suo fianco la povertà. Negli anni trenta nello studiolo di Milano non più grande della stanza da calzolaio del padre, era ancora costretto a disegnare sulla carta da macellaio perché non aveva i soldi per comprarsi i fogli della carta Fabriano.

Eppure già da allora nascevano dai suoi disegni volti che parevano guardarti e parlare.

Bergamo era alle spalle ma come poteva non disegnare, non scolpire la gente che là aveva lasciato, non tornare quasi ogni settimana a sentire l'afflato della sua città? Gli piaceva più Bergamo sotto la pioggia quando la città alta pareva inerparsi per dare la mano al sole.

Bergamo aveva il suo volto, chiuso, grintoso, taciturno. Ma era sana, nerboruta, operosa come le sue mani, le sue braccia. Era cresciuto come uno di quegli olmi che fanno verde la periferia della città. Così, tagliato con l'accetta anche il volto, anche il naso, come se il fisico contasse per essere coriaceo alla fatica, col suo passo montanaro, col piede che si poggiava saldo sulla terra.

Da qui le sue figure come se le estraesse di dentro come Dio dalla costola di Adamo. Un continuo insistente autoritratto, anche quando interpretava un bambino, rivisitava la sua infanzia.

Quando mi è occorso di incontrarlo con Guttuso, Manzù era già lo scultore per antonomasia. Conoscevo già i pareri di tutti i critici. Manzù aveva già stupito l'Italia e cominciava a stupire il mondo. Guttuso mi aiutò a rompere quel ghiaccio duro che Manzù opponeva al primo incontro. Parola dopo parola, sguardo dopo sguardo cominciammo ad intenderci. Non ero curioso del personaggio. Quando seppe cosa facevo al giornale, della politica, del diario partigiano «Classe 1912» allora il suo discorrere divenne come un torrente in piena. Non era uno che accettasse spiegazioni affrettate, né catechismi d'alcun genere. Cristiano per origine e per sentimento, cristiano di Cristo, quello crocifisso dagli uomini e con al fianco gli uomini, non quello delle sacrestie, delle processioni. Manzù è stato il primo a farmi capire che si poteva aprire un dialogo nei fatti tra un comunista e un cristiano.

Critico ed entusiasta ad un tempo, tormentato da dubbi e sicuro quando decideva di passare all'azione, soprattutto dalla sua scorza dura filtravano accenti di poesia. Parlava con le parole di tutti i giorni ma le usava come gli apostoli e come i poeti. Aveva un ritmo anche la sua voce rauca e bassa e quando l'alzava diventava rapida e concisa come la folgore.

L'amicizia con Guttuso datava dai tempi di lotta del «Premio Bergamo». Un'amicizia sorta tra amore all'arte e alla libertà.

Il fascismo li aveva già scoperti nella loro bravura ma anche nella loro insofferenza ribelle. Cominciava la lotta. L'uno e l'altro avevano grandi polmoni e grande sete di giustizia. Guttuso s'era impastato con l'ingiustizia patita da secoli dai suoi isolani siculi, Manzù aveva la saldezza testarda dei montanari bergamaschi.

A conclusione di quell'incontro andammo a vedere i disegni e le sculture che Manzù aveva fatto nel clima resistenziale.

Mi colpì subito il mutare del volto di Manzù. Un'altra luce nel suo sguardo, il suo volto s'apriva ad una dolcezza di cui non l'avrei creduto capace.

Entrando dove c'erano soprattutto disegni di partigiani uccisi, torturati, impiccati, Manzù (ecco il poeta) scandì questa frase che non ho più dimenticato: «Il loro sangue è ancora fresco» l'aveva detta col tono delle altre come a completare quel lungo discorrere ma, dopo quella frase, piombò il silenzio.

Guardavo col nodo alla gola. Avevo visto quei tragici scempi sui campi della guerriglia, mi era toccato slacciare quei fili di ferro coi quali erano stati stretti ai piedi e alle mani due miei partigiani impiccati, avevo visto tante fotografie orripilanti, eppure quei disegni di Manzù, quelle sculture con la testa che pareva cadere in terra, recisa, mi facevano sorgere il tumulto dei sentimenti. Davvero mi pareva di essere di fronte alla realtà di quei giorni, di quei fatti, di

quegli strazi. «Il sangue è ancora fresco». Poi i ceffi dei fascisti. Mi costrinse a fermarmi una svastica appena tracciata come se l'avesse segnata frettolosamente un bambino sopra un muro per correre via, preso dalla paura di essere scoperto. Sopra dei segni come ellissidi appena abbozzati mi parve ci fosse un grande occhio aperto a guardare. Sopra la svastica una macchia nera e con la sua inconfondibile grafia Manzù alle quattro punte della svastica aveva scritto come epigrafe eterna: «morte - massacri - atrocità - violenza».

«Vorrei anche sapere ed avere il tempo di scrivere» mi disse «vi sono cose che non basta incidere nel bronzo, disegnare in nero sul bianco della carta, talvolta le parole, quando sono fatte di fiato e non di letteratura, sono liberatorie anche con accenni minimi, come le note musicali, che io non posso cogliere. E allora leggo le poesie degli altri. Mi segno i versi che mi toccano e li metto tra le mie carte. Questi quattro versi di Saba me li porto con me dal tempo di Milano:

«... Mi riposo in piazza
del Duomo. Invece
di stelle
ogni sera si accendono parole».

E anche questi dell'amico Quasimodo. Non so se prima lui ha visto le mie cose o io ho imparato a memoria i suoi versi. Sono gli anni bui di Milano che noi abbiamo atrocemente sofferto.

«Invano cerchi tra la polvere
povera mano, la città è morta.
È morta: s'è udito l'ultimo rombo
sul cuore del naviglio. E l'usignolo
è caduto dall'antenna, alta sul convento
dove cantava prima del tramonto.
Non scavate pozzi nei cortili.
I vivi non hanno più sete.
Non toccate i morti, così rossi, così gonfi:
lasciateli nella terra delle loro case:
la città è morta, è morta».

Manzù taceva mentre Guttuso leggeva a voce alta. Mostrava degli abbozzi: «Bisogna fare tante prove», diceva. «I morti non si possono sbagliare in alcun tratto. Sono sacri».

Dopo quello tanti altri incontri a Roma. Non era facile parlargli perché lo attorniavano sempre in troppi. Ma ve n'era ancora bisogno? Bastava guardarsi, una stretta di mano, una battuta sulla spalla. Poi ci si sfogava in trattoria, in po-

chi. Quasi sempre scattava allora il Manzù incontenente, ribelle, l'urlo del leone.

Quando preparava disegni e sculture per la porta di San Pietro ricordo l'impressione che mi fecero nello studio a Piazza Tempio di Diana, quei sette personaggi in gesso alti metri.

Forse era anche il colore livido del gesso ma mi pareva non fosse una porta che potesse chiudere qualcosa ma un mistero che s'aprì.

Più che porta di una chiesa per la pietà, qualcosa di terrificante, il riassunto della storia del mondo.

Cristo penzolante dalla croce, il carnefice che lo vuole alzare più in alto, la donna che si copre gli occhi disperata, la guerra, il partigiano a testa in giù tumefatto, carneficine, massacri, donne abbandonate, l'uomo che diventa Cristo e Cristo uomo, la stanca e quieta morte di Giuseppe dopo che ha finito di respirare sulla terra il papa conterraneo: Giovanni XXIII.

Su quella porta si scrissero e si dissero tutte le parole anche le più lontane dalla mente e dal cuore e dal capolavoro di Manzù.

Si scrissero impropri, si parlò di dissacrazione. Ma Manzù doveva tenere testa al suo interno tormento. Ai dubbi atroci dei cristiani, dei comunisti, di ogni artista e di ogni uomo.

Forse il travaglio che pesò di più sulla sua vita.

Ma se l'arte ha il soffio dell'eterno la porta di San Pietro di Manzù lo porta dentro.

Tutti hanno parlato del rapporto familiare di Manzù con il Papa della pace. Non li legavano soltanto Bergamo e la terra e la struttura fisica e l'intelligenza creativa e la poesia di chi la trae dalla intensa partecipazione alla vita quotidiana e l'umanità che in entrambi erompeva al di sopra di tutto. Era l'ansia della pace ad unirli fino a far salire Manzù nelle stanze dove spirava nella serenità degli uomini giusti il Papa della «Pacem in terris».

Non so se è dopo quella morte che Manzù ha scritto una di quelle sue frasi-epigrafi che testimoniano la statura dell'uomo: «Amare senza risposta è l'eterno» ma certo è dichiarazione che s'addice all'uno e all'altro.

Quando Glauco Pellegrini, che ha sognato da sempre di realizzare un film sulla vita e l'opera di Giacomo Manzù, mi ha invitato a scrivere, a nome del maestro, la prefazione alla pubblicazione «Manzù e la pace» non ho avuto esitazioni.

Pochi sono stati come Manzù conseguenti partigiani della pace.

«La vita di Manzù esprime la lunga, drammatica titanica resistenza degli anni in cui menti perverse hanno inventato i forni crematori e hanno usato la bomba atomica non più paghi di accendere guerre civili, di impiccare uomini ai pali del telegrafo, di tradire il proprio padre, la propria madre, di barattare la dignità con il denaro, di asservire gli intellettuali al potere, di accecare i bambini teneri uccelli per la vita del mondo.

Manzù ha attraversato gli anni tremendi della apocalisse del mondo e dell'uomo. Una apocalisse tragica e misteriosa perché non è riuscita a radere tutto al suolo, non ha potuto fare macerie dell'universo ma ha invischiato, imbrattato, soffocato, verità e utopie, travisato ideali e ideologie fatte apparire come avanguardie, assaltato quotidianamente la pace nello spargimento di sangue e nel terrore delle guerre. In questa apocalisse feroce e ambigua Manzù è tra quelli, come uomo e come artista, che non solo ha resistito ma ha caparbiamente operato perché dal buio uscisse la luce, dalla tempesta il sole con la testarda volontà di stare al centro dell'universo, come uomo libero per seguire «Virtude e conoscenza».

Questo è il significato di tutta la sua opera.

Questo significano i suoi Cristi crocifissi, le madri straziate, i figli impiccati. Manzù è nato Caino e Abele insieme, ma la luce dell'intelletto gli ha dato la forza per credere che Abele sterminerà Caino isolando la violenza, convinto che l'agnello o l'angelo che si trasforma in colomba è la vita e la ferocia del lupo, la morte.

La cultura, le idee sono la forza dell'uomo non il potere, non la protervia, non la gloria.

Ogni uomo è Cristo, ogni uomo è da salvare ed è salvatore. Anche la morte è vista da Manzù in funzione della vita».

Ancora due ricordi personali.

Il primo è un ritorno da Manzù ad Ardea nella sua bassa casa con davanti la galleria permanente con molti suoi capolavori. Manzù mi aspettava con dinanzi i disegni dedicati ai figli. Tutti stupendi.

«Non invecchi né come amore né come capacità» gli dissi «Non ho tempo per invecchiare. Mi piace lavorare, questa solo è vita».

Ero andato a ritirare due disegni da pubblicare in copertina del settimanale che dirigevo allora in occasione della celebrazione del 25 Aprile: «Ti ho fatto due disegni. Uno è questo, un partigiano dal viso duro, quest'altro invece una ragazza e un ragazzo con il fazzoletto rosso garibaldino mentre cantano».

«Sono belli tutti e due. Vanno egregiamente, ci faranno diffondere molte più copie del giornale».

«Terrai i disegni come ricordo».

Ci abbracciammo. Manzù aveva in testa una specie di cappello con una piuma. Come un alpino bergamasco. Portava in testa Bergamo anche stando nei dintorni di Roma.

Un altro incontro con una intervista in televisione in occasione dell'inaugurazione del monumento alla Resistenza offerto da Manzù alla sua città.

Nel monumento che arricchisce Bergamo ritornano tutti i motivi dell'arte di Manzù.

La Resistenza resterà perenne nel ricordo con quell'immagine tragica. Anche sulla facciata del monumento a fianco dei piedi del partigiano impiccato a testa in giù, Manzù ha voluto incidere la parola pace.

Nel retro, la testimonianza di quando ha visto con i suoi occhi la scena che ha scolpito per la sua città anche come testimone.

Mentre leggevo la scritta Manzù mi ha sussurrato: «Torna a guardare la testa del partigiano. A me pare sia una testa da accarezzare».

In basso a soffrire, il viso puro di una donna: madre.

La vita che resiste più forte del dolore, più alta dell'infamia.

FINE

INDICE ANALITICO

A

ABELE, 262
ABRAMO, 209
ABRUZZO, 186
ACCADEMIA D'ITALIA, 190
ACCETTI, avvocato, 153
ACHAB, Capitano-, 11
ACQUI, 46, 48, 72
Palazzo Saracco, 48
ADAMO, 259
ADDA, 173
AFRICA, 186
AFRO→BASALDELLA
AJMONE GIUSEPPE, 7, 36, 102, 116,
143, 144, 145, 146, 147
ALBANIA, 5, 163
ALBERTI RAFAEL, 178, 244
ALDROVANDI WANDO, 37, 38
ALERAMO SIBILLA, 186, 187
ALESSANDRIA, 9, 10, 90
Via Parma, 10, 11
ALIANELLO CARLO, 135
ALICATA MARIO, 57, 82, 95
ALIGHIERI DANTE, 4, 104, 258
AMADO JORGE, 32
AMBURGO, 230
AMENDOLA GIORGIO, 19
AMERICA, 104
ANCESCHI LUCIANO, 39, 41
ANCONA, 149
ANTONICELLI FRANCO, 40, 145
ANTONIONI MICHELANGELO, 82,
93
APOLLINAIRE GUILLAUME, 34
APOLLONIO UMBRO, 153
APPENNINO EMILIANO, 206
ARAGON LOUIS, 32
ARCUNO UGO, 82
ARDEA, 262
ARENA PO, 151
ARGAN GIULIO CARLO, 40, 123,
153, 214
ARGENTINA, 60
ARMIR, corpo di spedizione, 102
ARP HANS, 188
ARPINO GIOVANNI, 227
ASOLO, 221
ASTI, 90, 228
ASTIGIANO, colline dell-, 229
ASTRATTISMO, 23, 35, 39, 50, 71,
74, 97, 98, 116, 130, 170, 183
ASTROLOGO CLAUDIO, 119
ATTARDI UGO, 82, 116, 117, 118
«L'erede selvaggio» (romanzo), 117
AUTOSTRADA DEL SOLE, 201
AVANA (La Habana), 57
AVANTI, quotidiano, 12
Redazione di Torino, 12
AVONCELLI SILVANO, 176

B

BABEL ISAAK EMMANUILOVIC, 47
«L'Armata a cavallo», 47
BACH JOHANN SEBASTIAN, 180
BACON FRANCIS, 117, 230, 248
BACONE FRANCESCO (FRANCIS

BACON), 4
BAJ ENRICO, 153, 154
BAKER JOSEPHINE, 10
BALLO GUIDO, 153, 170
BANCA COMMERCIALE ITALIANA,
91
BANCHIERI GIUSEPPE, 116, 142,
143, 244, 247
BARBERINO DEL MUGELLO, 138,
140
BARCELONA, 74
BASALDELLA AFRO, 39
BASALDELLA MIRKO, 38, 39
BASILEA, 178
BAUDELAIRE CHARLES, 73
BAVA - BECCARIS FIORENZO, 98
BAZIN RENÉ, 104
BAZZARO ERNESTO, 176
BEATRICE→PORTINARI
BEAUVOIR SIMONE DE-, 93
BECCARIA CESARE, 98
BECKMANN MAX, 241
BERGAMINI GIULIO, 191, 234
BERGAMO, 258, 261, 262
Monumento alla Resistenza, 262
BERGOLLI ALDO, 53, 116, 142, 143,
144
BERGONZONI ALDO, 36
BERLINO, 72, 165, 195, 196
Accademia di Belle Arti, 165
BERNARDI MARZIANO, 40, 104
BERNARI CARLO, 135
BETOCCHI CARLO, 41
BETTI LAURA, 255
BIBBIA, 16, 209
BIENNALE DI VENEZIA, 23, 152,
173, 218, 227
BIFFI LUIGI, 77, 78, 79
BILENCI ROMANO, 66
BIROLI RENATO, 20, 21, 22, 23,
24, 39, 51, 53, 55, 64, 81, 102,
116, 130, 144, 165, 218
«Canto popolare fiammingo», 23
«Lezione di mare», 23
BISTOLFI LEONARDO, 98
BO CARLO, 38, 93
BOCCIONI UMBERTO, 11, 28, 60,
92, 98, 188
BODINI FLORIANO, 102, 105, 106,
107, 121, 137, 144, 176, 179, 184,
224, 230, 238, 244, 247
BOINE GIOVANNI, 47, 187
BOLOGNA, 35, 65, 107, 120, 155,
158, 214
BOLONDI RENATO, 210
BOLZANO, 212
BOMPIANI VALENTINO, 93, 250
BONICHI, nipote di Scipione, 38
BONNARD PIERRE, 230
BONTEMPELLI MASSIMO, 82, 86,
142, 217
BORBONE FERDINANDO II di Napo-
li, 135
BORDOGNA PIETRO, 81
BORETTO, 203, 204
BORGESE LEONARDO, 170
BORRA POMPEO, 171
BORTOLON LIANA, 150
BOSWELL JESSIE, 38
BOTTICELLI, SANDRO FILIPEPI,
detto il-, 5, 124
BRANCUSI COSTANTIN, 188
BRAQUE GEORGES, 28

BRASILE, 138, 140
BRERA GIANNI, 201
BRETAGNA, 73, 147
BRETON ANDRÉ, 154
BRIANZA, 48, 101, 147, 165, 171
BRIGANTI GIULIANO, 123
BRINDISI REMO, 116, 173, 174
BROGGINI LUIGI, 102, 152, 153, 176
BROVKA PETRUS, 113
BRUGHERIO, 46, 47
Villa Fiorita, 47
BRUNORI ENZO, 130, 131
«Alberi», 131
«Antico e nuovo verde», 131
«Con timore», 131
«Due, la pioggia», 131
«La bella estate», 131
BRUXELLES, 153
BUNUEL LUIS, 216
BUONARROTI MICHELANGELO, 16,
17, 18, 179, 188, 244
BURRI ALBERTO, 61
BUZZATI DINO, 104, 150, 179, 215,
253, 254
«Il deserto dei Tartari», 254

C

CAGLI CORRADO, 83, 84, 85, 86,
87, 215, 216, 228
«Battaglia di San Martino e Solferi-
no», 86
«Cecilia», 83
«Dedalo e Icaro», 83
«Il fantino», 83
«La malinconia», 83
«Notte dei cristalli», 87
«Piero della Francesca», 85
«Stella di Davide», 87
CAINO, 97, 174, 262
CALABRIA ENNIO, 36, 93, 116, 125,
126, 127
«Caffè Florian», 126
«Cimitero di Venezia», 126
«Da una città d'Italia», 126
CALAMANDREI FRANCO, 59
CALLAS MARIA, 255
CALOSSO UMBERTO, 12
CALTANISSETTA, 15
CALVINO ITALO, 14, 37, 145
«I sentieri dei nidi di ragno», 37
CAMERA DEI DEPUTATI, 67, 93,
112, 155, 218
CAMERA DEI DEPUTATI, Presiden-
za, 155
CAMPANA DINO, 47, 187
CAMPIGLI MASSIMO, 251
CAMUS ALBERT, 121
«La peste», 121
CANELLI, 57
CANTATORE DOMENICO, 236
CAPOGROSSI GIUSEPPE, 38, 59, 61,
62
«Superfici», 61
CAPONERO, 245
CAPPELLI GIOVANNI, 36, 52, 116,
144, 147, 159, 231, 232, 233, 234
CAPPELLO CARMELO, 161, 162,
163, 236
«Acrobati», 162
«Cavallina che si gratta», 162
«Crocifissione», 162
«Gioco di luna», 163

A

ABELE, 262
ABRAMO, 209
ABRUZZO, 186
ACCADEMIA D'ITALIA, 190
ACCETTI, avvocato, 153
ACHAB, Capitano, 11
ACQUI, 46, 48, 72
Palazzo Saracco, 48
ADAMO, 259
ADDA, 173
AFRICA, 186
AFRO→BASALDELLA
AJMONE GIUSEPPE, 7, 36, 102, 116,
143, 144, 145, 146, 147
ALBANIA, 5, 163
ALBERTI RAFAEL, 178, 244
ALDROVANDI WANDO, 37, 38
ALERAMO SIBILLA, 186, 187
ALESSANDRIA, 9, 10, 90
Via Parma, 10, 11
ALIANELLO CARLO, 135
ALICATA MARIO, 57, 82, 95
ALIGHIERI DANTE, 4, 104, 258
AMADO JORGE, 32
AMBURGO, 230
AMENDOLA GIORGIO, 19
AMERICA, 104
ANCESCHI LUCIANO, 39, 41
ANCONA, 149
ANTONICELLI FRANCO, 40, 145
ANTONIONI MICHELANGELO, 82,
93
APOLLINAIRE GUILLAUME, 34
APOLLONIO UMBRO, 153
APPENNINO EMILIANO, 206
ARAGON LOUIS, 32
ARCUNO UGO, 82
ARDEA, 262
ARENA PO, 151
ARGAN GIULIO CARLO, 40, 123,
153, 214
ARGENTINA, 60
ARMIR, corpo di spedizione, 102
ARP HANS, 188
ARPINO GIOVANNI, 227
ASOLO, 221
ASTI, 90, 228
ASTIGIANO, colline dell', 229
ASTRATTISMO, 23, 35, 39, 50, 71,
74, 97, 98, 116, 130, 170, 183
ASTROLOGO CLAUDIO, 119
ATTARDI UGO, 82, 116, 117, 118
«L'erede selvaggio» (romanzo), 117
AUTOSTRADA DEL SOLE, 201
AVANA (La Habana), 57
AVANTI, quotidiano, 12
Redazione di Torino, 12
AVONCELLI SILVANO, 176

B

BABEL ISAAK EMMANUILOVIC, 47
«L'Armata a cavallo», 47
BACH JOHANN SEBASTIAN, 180
BACON FRANCIS, 117, 230, 248
BACONE FRANCESCO (FRANCIS

BACON), 4
BAJ ENRICO, 153, 154
BAKER JOSEPHINE, 10
BALLO GUIDO, 153, 170
BANCA COMMERCIALE ITALIANA,
91
BANCHIERI GIUSEPPE, 116, 142,
143, 244, 247
BARBERINO DEL MUGELLO, 138,
140
BARCELONA, 74
BASALDELLA AFRO, 39
BASALDELLA MIRKO, 38, 39
BASILEA, 178
BAUDELAIRE CHARLES, 73
BAVA - BECCARIS FIORENZO, 98
BAZIN RENÉ, 104
BAZZARO ERNESTO, 176
BEATRICE→PORTINARI
BEAUVOIR SIMONE DE-, 93
BECCARIA CESARE, 98
BECKMANN MAX, 241
BERGAMINI GIULIO, 191, 234
BERGAMO, 258, 261, 262
Monumento alla Resistenza, 262
BERGOLLI ALDO, 53, 116, 142, 143,
144
BERGONZONI ALDO, 36
BERLINO, 72, 165, 195, 196
Accademia di Belle Arti, 165
BERNARDI MARZIANO, 40, 104
BERNARI CARLO, 135
BETOCCHI CARLO, 41
BETTI LAURA, 255
BIBBIA, 16, 209
BIENNALE DI VENEZIA, 23, 152,
173, 218, 227
BIFFI LUIGI, 77, 78, 79
BILENCI ROMANO, 66
BIROLLI RENATO, 20, 21, 22, 23,
24, 39, 51, 53, 55, 64, 81, 102,
116, 130, 144, 165, 218
«Canto popolare fiammingo», 23
«Lezione di mare», 23
BISTOLFI LEONARDO, 98
BO CARLO, 38, 93
BOCCIONI UMBERTO, 11, 28, 60,
92, 98, 188
BODINI FLORIANO, 102, 105, 106,
107, 121, 137, 144, 176, 179, 184,
224, 230, 238, 244, 247
BOINE GIOVANNI, 47, 187
BOLOGNA, 35, 65, 107, 120, 155,
158, 214
BOLONDI RENATO, 210
BOLZANO, 212
BOMPIANI VALENTINO, 93, 250
BONICHI, nipote di Scipione, 38
BONNARD PIERRE, 230
BONTEMPELLI MASSIMO, 82, 86,
142, 217
BORBONE FERDINANDO II di Napo-
li, 135
BORDOGNA PIETRO, 81
BORETTO, 203, 204
BORGESE LEONARDO, 170
BORRA POMPEO, 171
BORTOLON LIANA, 150
BOSWELL JESSIE, 38
BOTTICELLI, SANDRO FILIPEPI,
detto il-, 5, 124
BRANCUSI COSTANTIN, 188
BRAQUE GEORGES, 28

BRASILE, 138, 140
BRERA GIANNI, 201
BRETAGNA, 73, 147
BRETON ANDRÉ, 154
BRIANZA, 48, 101, 147, 165, 171
BRIGANTI GIULIANO, 123
BRINDISI REMO, 116, 173, 174
BROGGINI LUIGI, 102, 152, 153, 176
BROVKA PETRUS, 113
BRUGHERIO, 46, 47
Villa Fiorita, 47
BRUNORI ENZO, 130, 131
«Alberi», 131
«Antico e nuovo verde», 131
«Con timore», 131
«Due, la pioggia», 131
«La bella estate», 131
BRUXELLES, 153
BUÑUEL LUIS, 216
BUONARROTI MICHELANGELO, 16,
17, 18, 179, 188, 244
BURRI ALBERTO, 61
BUZZATI DINO, 104, 150, 179, 215,
253, 254
«Il deserto dei Tartari», 254

C

CAGLI CORRADO, 83, 84, 85, 86,
87, 215, 216, 228
«Battaglia di San Martino e Solferi-
no», 86
«Cecilia», 83
«Dedalo e Icaro», 83
«Il fantino», 83
«La malinconia», 83
«Notte dei cristalli», 87
«Piero della Francesca», 85
«Stella di Davide», 87
CAINO, 97, 174, 262
CALABRIA ENNIO, 36, 93, 116, 125,
126, 127
«Caffè Florian», 126
«Cimitero di Venezia», 126
«Da una città d'Italia», 126
CALAMANDREI FRANCO, 59
CALLAS MARIA, 255
CALOSSO UMBERTO, 12
CALTANISSETTA, 15
CALVINO ITALO, 14, 37, 145
«I sentieri dei nidi di ragno», 37
CAMERA DEI DEPUTATI, 67, 93,
112, 155, 218
CAMERA DEI DEPUTATI, Presiden-
za, 155
CAMPANA DINO, 47, 187
CAMPIGLI MASSIMO, 251
CAMUS ALBERT, 121
«La peste», 121
CANELLI, 57
CANTATORE DOMENICO, 236
CAPOGROSSI GIUSEPPE, 38, 59, 61,
62
«Superfici», 61
CAPONERO, 245
CAPPELLI GIOVANNI, 36, 52, 116,
144, 147, 159, 231, 232, 233, 234
CAPPELLO CARMELO, 161, 162,
163, 236
«Acrobati», 162
«Cavallina che si gratta», 162
«Crocifissione», 162
«Gioco di luna», 163

«Il figliol prodigo», 162
 «Il freddoloso», 161
 «La pecora con l'agnello», 162
 «Lavandaia», 162
 «L'eclisse», 163
 «L'uomo col gallo», 162
 «Primo volo», 163
 «Volo di primavera», 163
 CARAVAGGIO, MICHELANGELO MERISI DA-, 165, 230
 CARDARELLI VINCENZO, 47
 CARDAZZO CARLO, 46, 47, 53, 97, 98, 99, 217
 CARDUCCI GIOSUÉ, 107
 CARLUCCIO LUIGI, 46, 66, 216, 227, 232, 248
 CARRÁ CARLO, 8, 9, 22, 28, 39, 48, 51, 55, 86, 90, 91, 98, 102, 104, 153, 170, 173, 217, 226, 250
 CARRAIN, collezionista veneziano, 217
 CARRIERI RAFFAELE, 53, 56, 104, 142, 153, 197, 198
 CARSO, 29
 CARUSO BRUNO, 36
 CASARSA, 26
 CASCELLA ANDREA, 186, 187, 188
 CASCELLA MICHELE, 186
 CASCELLA PIETRO, 102, 187
 CASORATI FELICE, 7, 8, 38, 39, 40, 41, 90, 102, 229
 CASSINARI BRUNO, 39, 51, 63, 64, 65, 102, 116, 176
 CASTRO FIDEL, 57
 CATANIA, 15
 CATULLO GAIO VALERIO, 142
 CAVALIERE ALIK, 53
 CAVALIERE, padre, 53
 CAZZANIGA GIANCARLO, 52, 102, 116, 144, 146, 147, 148, 149, 171, 247
 CECCATO SILVIO, 228
 CECHOV ANTON PAVLOVIC, 146
 CELLINI BENVENUTO, 244
 CENA GIOVANNI, 187
 CERVI ALCIDE (papà Cervi), 211
 CERVIGNANO DEL FRIULI, 26, 28, 30
 CESENA, 159, 230, 231, 233
 CÉZANNE PAUL, 27, 28, 38, 40, 44, 49, 131, 156, 198
 CHAPLIN CHARLIE, 251
 CHARDIN JEAN-BAPTISTE-SIMEON, 156
 CHE, GUEVARA ERNESTO, detto-, 221
 CHERCHI SANDRO, 39
 CHESSA GIGI, 38
 CHIGHINE ALFREDO, 70, 71, 72, 102, 131, 237
 CIMABUE GIOVANNI, 190
 CIMINAGHI VIRGILIO, 176
 CINA, 56, 196
 CINISELLO BALSAMO, 189
 CINQUE GIORNATE DI MILANO, 175, 225
 CINQUE TERRE, 23
 CITTIGLIO DI VARESE, 152
 COCTEAU JEAN, 104, 216
 CODISOTTO A SERA, 211
 COMISSO GIOVANNI, 47
 CONERO, 147, 149, 150
 CONGO, 186
 CONGRESSO DEI PARTIGIANI DEL-

LA PACE, primo, 31, 33
 CONSAGRA PIETRO, 102
 CONSERVATORISMO, 20
 COPPI FAUSTO, 224
 CORMOR, 27, 29
 COROT JEAN-BAPTISTE-CAMILLE, 156, 238
 CORRENTE, gruppo di-, 13, 22, 37, 39, 49, 152, 166
 CORRENTE, periodico, 13, 38
 CORRIERE DELLA SERA, quotidiano, 254
 CORRIERE D'INFORMAZIONE, quotidiano, 255
 CORTELAZZO GINO, 191, 192, 193
 «Colloquio», 192
 «Fiorella», 192
 «Lo strillone», 192
 «Meditazione», 192
 «Pesce», 192
 «Teo», 192
 «Toro seduto», 192
 COSTA AZZURRA, 226
 COURBET GUSTAVE, 37, 230
 COVILI GINO, 205, 206, 207
 «Frana», 207
 «Morto nella cava», 207
 CREMONINI LEONARDO, 65, 66, 144
 «La fine dell'estate», 65
 CRIPPA LUCA, 116
 «Il volo spaziale», 116
 CRIPPA ROBERTO, 61, 66, 67
 CRISPOLTI ENRICO, 215
 CRISTO→GESÙ
 CROCE BENEDETTO, 4, 8
 CUBA, 57
 CURIE JULIOT, 32

D

DADAISMO, 123
 DALÌ SALVADOR, 250
 DALL'ACQUA MARZIO, 189, 203, 213
 D'ANDREA LORENZO, 198, 199
 DANIELO SERGIO, 153
 DAOLIO AFRO, 213, 214
 DAUMIER HONORÉ, 230, 241
 DAZZI MANLIO, 217
 DEBENEDETTI GIACOMO, 40, 122, 123, 214, 243
 DE CHIRICO GIORGIO, 14, 16, 44, 45, 46, 48, 51, 55, 102, 104, 157, 188, 217, 250
 DEGAS HILAIRE-GERMAIN-EDGAR, 230
 DE GRADA RAFFAELE sr., 20, 21, 36, 39, 54, 81, 116
 DE GRADA RAFFAELLINO, 13, 20, 39, 53, 59, 93, 170, 182
 DELACROIX EUGÈNE, 28, 38, 48
 DEL DRAGO, 36
 DEL GUERCIO ANTONIO, 17
 DE LIBERO LIBERO, 134
 DELTA PADANO, 20
 DE MICHELI MARIO, 20, 35, 36, 59, 151, 153, 170, 189, 227, 248
 DE PISIS FILIPPO, 46, 47, 48, 102, 226
 «Canti della Croara», 46
 DE SANCTIS FRANCESCO, 37

DE SANTIS GIUSEPPE, 13, 14, 119, 134
 «Riso Amaro», 13
 DE SICA VITTORIO, 94
 DIOGENE, 117
 DIX OTTO, 241
 DON, 102
 DORFLES GILLO, 153
 D'ORS EUGENIO, 104
 DOSTOJEVSKIJ FEDOR MICHAJLOVIC, 11, 51, 145
 «L'idiota», 145
 DOVA GIANNI, 61, 67, 70, 71, 72, 73, 74, 102, 116
 DOZZA GIUSEPPE, 155
 DUBUFFET JEAN, 248, 251

E

EBOLI, 39
 EINAUDI, Casa Editrice, 7, 145
 EINAUDI GIULIO, 145
 EINAUDI LIBRERIA, 37
 EINSTEIN ALBERT, 39, 154
 ELIOT THOMAS STEARNS, 121, 184
 «Assassinio nella cattedrale», 121
 ÉLUARD PAUL, 5, 32, 33, 34, 64, 83
 «La libertà», 33
 EMANUELLI ENRICO, 37, 38, 39
 EMILIA, 158, 183, 205, 206
 EMILIA, via-, 201
 ENSOR JAMES, 22
 ESENIN SERGEJ ALEKSANDROVIC, 6, 113
 ESPRESSIONISMO, 18, 22
 ESTE, 191, 192
 EUGANELI, colli-, 181, 191, 193
 EVTUSENKO EVGENIJ, 113

F

FABBRI AGENORE, 36, 116, 176, 177, 178, 219
 FADEJEV ALEKSANDR ALEKSANDROVIC, 31
 FAENZA, 159, 160
 FANESI BRUNO, 52, 102, 144, 147, 149, 150
 FANTINI TIZIANA, 20
 FARULLI FERNANDO, 36
 FASCISMO, 17, 20, 22, 38, 86, 96, 259
 FAST HOWARD, 32
 FAZZINI PERICLE, 38, 39, 184, 191
 FELLINI FEDERICO, 82, 93
 FERRARA, 37, 91, 92, 212
 Palazzo Comunale, 91
 FERRERI ANGELO, 176, 181, 182
 FERRONI GIANFRANCO, 121, 144, 230, 244, 247, 248
 FESTIVAL DELLA GIOVENTÙ, 195
 FESTIVAL DELL'UNITÀ, 23
 FIGURATIVO, 50, 226
 FIRENZE, 84, 138, 173
 Accademia di Belle Arti, 138
 FIUME AZZURRO, 196
 FLAIANO ENNIO, 94
 FOGLIARO, 137
 FOLCIA MARIETTO, 176, 177, 180, 182, 212

FONDERIA MAFF, 176, 180, 182, 212
 FONTANA LORIS, 102
 FONTANA LUCIO, 39, 59, 60, 61, 102, 153
 FONTANA WALTER, 101, 102, 107, 144
 FORGIOLI ATTILIO, 144, 147, 234, 235
 FORLÌ, 165
 FOSCOLO UGO, 72, 73
 FOSSANO, 54
 FRANCALANCIA RICCARDO, 116
 FRANCESE FRANCO, 36, 116, 144, 224, 225, 226
 FRANCHINA NINO, 7
 FRANCIA, 72
 FRANCO FRANCISCO BAHAMONDE, 34
 FRAZER JAMES GEORGE, 84
 FREUD SIGMUND, 216
 FRIULI, 25, 133
 FRONTE, periodico, 94
 FRONTE UNICO DELLE ARTI, 37
 FUMAGALLI GIOVANNI, 36
 FUNI ACHILLE, 91, 92
 «Maria Maddalena», 92
 «San Giorgio», 91, 92

G

GABER GIORGIO, 121
 GADDA EMILIO, 120
 GAETA, 135
 GAGARIN YURI ALEXEIEVIC, 66, 67
 GAGLIANO, 40
 GALANTE NICOLA, 38
 GALLERIA BERGAMINI, 150, 184, 191, 237
 GALLERIA COCOROCCHIA, 122, 220
 GALLERIA D'ARTE BORGOGNA, 73
 GALLERIA DEL GABBIANO, 122, 123
 GALLERIA DEL NAVIGLIO, 61, 97, 98
 GALLERIA IL MILIONE, 254
 GALLERIA LA LINEA, 126
 GALLERIA LEVI, 108
 GALLERIA NUOVA PESA, 122, 196
 GALLERIA ROTONDA DELLA BESSANA, 107
 GALLERIA SAGITTARIO, 198
 GALLERIA TONINELLI, 46
 GALLERIA «32», 55
 GALLIERA, 94
 GALLO NICCOLÒ, 82
 GARCÍA LORCA FEDERICO, 5
 GARIBALDI ANITA, 157
 GARIBALDI GIUSEPPE, 157
 GATTO ALFONSO, 5, 11, 20, 21, 39, 41, 53, 82, 86, 152, 153, 227, 252, 253, 254
 «Il capo sulla neve», 253
 GATTO GUIDO MARIA, 40
 GAUGUIN PAUL, 22, 211
 GAUTIER THÉOPHILE, 251
 GAZZETTA DI MANTOVA, 189
 GEMONIO, 105, 137
 GENNY → MUCCHI

GENOVA, 103, 104
 GENTILUCCI ARMANDO, 150
 GERMANIA, 159
 GESÙ CRISTO, 108, 151, 205, 211, 216, 238, 259, 261, 262
 GETSEMANI, orto dei-, 238
 GHINZANI ALBERTO, 176, 177, 182, 183, 184
 GHIZZARDI PIETRO, 203, 204, 205
 GIACOMETTI ALBERTO, 248
 GIANDANTE X, 142
 GIANQUINTO ALBERTO, 220, 221, 222, 223
 «Strada di Barbarano», 221
 GIAPPONE, 72
 GINZBURG NATALIA, 82, 144
 GIORGIONE, GIORGIO BARBARELLI, detto il-, 5
 «La tempesta», 5
 GIOTTO DI BONDONE, 4, 156, 190
 GIOVANNI XXIII, ANGELO GIUSEPPE RONCALLI, Papa, 261
 GIRARDOT ANNIE, 94
 GIUSEPPE, San-, 261
 GOBETTI PIERO, 8, 38, 41, 90, 109
 GOETHE JOHANN WOLFGANG, 186
 GORGERINO GIUSEPPE, 40
 GORKU MAKSIM, 248
 GORLA, proto tipografia SAME, 81
 GORNI GIUSEPPE, 189, 190, 191
 GOTTINGA, 87
 GOVONI CORRADO, 47
 GOYA Y LUCIENTES FRANCISCO, 5, 117, 241
 GOZZANO GUIDO, 28, 145, 231
 GRAMSCI ANTONIO, 8, 11, 37, 41, 90
 GRANDI GIUSEPPE, 98, 176
 «Beccaria», statua del-, 98
 «Monumento di Piazza Cinque Giornate», 98
 «Paggio di Lara», il-, 98
 GRASSI AMBROGIO, 176
 GRECIA, 44
 GROMO MARIO, 40
 GROPPARELLO, 63, 64
 GROSZ GEORGES, 171
 GRUPPO ASTRATTISTA LOMBARDO, 60
 GUALTIERI, 95, 202, 203, 209
 GUARDI FRANCESCO, 48
 GUCCIONE PIERO, 93, 127, 128
 «L'ombra della palma», 128
 «Studi per Fernanda», 128
 GUERCINO, FRANCESCO BARBIERI, detto il-, 48
 GUERRA FREDDA, 20, 25, 33
 GUERRESCHI DIEGO, 245
 GUERRESCHI GIUSEPPE, 106, 144, 230, 243, 244, 245, 246, 247
 «Fogli braidensi 1950-1954», 243, 244
 «Orto Botanico di Brera», 244
 «Vietnam Suite», 246
 GUERRESCHI MAX, 245
 GUERRESCHI NIKOLAUS, 245
 GUTTUSO RENATO, 14, 15, 16, 17, 18, 20, 22, 36, 38, 39, 46, 51, 77, 78, 82, 83, 84, 85, 86, 93, 95, 98, 102, 112, 116, 119, 125, 134, 144, 171, 196, 217, 218, 220, 234, 236, 250, 259, 260
 «Abbracci-amplessi», 18

«Battaglia di Ponte Ammiraglio», 15
 «Brevi racconti», 17
 «Bugie bugie», 15
 «Caffè Greco», 46
 «Crocifissione», 16
 «Diverse», 18
 «Fuga dall'Etna», 134
 «Il carretto siciliano», 116
 «L'album di Paola», 17
 «Le figlie di Lot», 16, 17
 «Le figure sole», 17
 «Vucceria», 18

H

HEGEL GEORG WILHELM FRIEDRICH, 4
 HEMINGWAY ERNEST, 46, 217
 HIKMET NAZIM, 5
 HOGARTH WILLIAM, 241

I

ICARO, 66, 67
 IL MONDO, periodico, 247
 IMPRESSIONISMO, 27
 INFORMALE, 35, 39, 50, 60, 71, 75, 130, 170, 183, 226
 INGRAO PIETRO, 119, 134
 ISACCO, 209
 ISAKOVSKU V. MICHAIL, 113
 ITACA, 163

J

JAHIER PIERO, 155, 156
 «Con me e con gli alpini», 155
 JOB ENRICO, 36
 JORN ASGER, 153
 JOVINE FRANCESCO, 135
 «Ladro di galline», 135
 «Terre del Sacramento», 135
 JOYCE JAMES, 47, 186
 JUNG CARL GUSTAV, 84, 85

K

KAFKA FRANZ, 73, 120, 121, 186, 251
 KANDINSKY VASILIJ, 97, 98, 99
 KANT EMMANUEL, 4
 KASSERLIAN GIORGIO, 173
 KETOF, 36
 KLEE PAUL, 84, 97, 98, 99, 117, 250, 251
 KLINEV NIKOLAJ ALEKSEVIC, 113
 KODRA IBRAHIM, 53, 163, 164
 KOKOSKHA OSKAR, 173
 KOLICOV VASILJEVIC ALEKSEJ, 113

L

- LAJOLO DAVIDE, 173
 «Classe 1912», 259
 «Come e perché», 103
 «Il vizio assurdo», 11, 57
 «Poesia come pane», 6
 «Veder l'erba dalla parte delle radici», 220
- LAM WILFREDO OSCAR, 74
- LAMBERTINI LUIGI, 215
- LANGHE, 7, 57, 182, 226, 228
- LARBAUD VALÉRY, 251
- LA SPIRALE, litografia, 144
- LAVAGNINO PIERLUIGI, 52, 144, 237, 238
- LA ZECCA, 40
- LAVOISIER ANTOINE-LAURENT, 123
- LEDDI PIERO, 223, 224, 238
 «San Sebastiano», 224
- LENTI LIBERO, 36
- LEONARDO DA VINCI, 4
 «Il Diluvio», 4
 «La Gioconda», 4
- LEOPARDI GIACOMO, 4, 61, 231, 234, 248
 «Il pastore errante dell'Asia», 4
 «La Ginestra», 234
 «Operette morali», 248
 «Zibaldone», 61
- LEPORE MARIO, 150, 170
- LEVI CARLO, 7, 37, 38, 39, 40, 43, 44, 55, 82, 117, 145, 219
 «Cristo si è fermato a Eboli», 39
 «Il futuro ha un cuore antico», 39
 «La lunga notte dei tigli», 39
 «Tutto il miele è finito», 40
- LEVI GINO, 40
- LIBERATORE FAUSTO, 93, 196, 197, 198
- LICINI OSVALDO, 216
- LIGABUE ANTONIO, 95, 202, 203, 204, 205, 207, 208, 209, 211, 212, 216
- LIGURIA, 245
- LISSONE, 165
- LIVORNO, 247
- LIZZERO ANDREA, 25
- LODI, 172, 173, 201
- LODI FRANCESCO, 223
- LOGOSANTO, 20, 21
- LOMBARDIA, 105, 138
- LOMELLINA, 182, 184
- LONDRA, 234
- LONGHI ROBERTO, 165, 255
- LUCIFERO, 213
- LUGANO, 103, 104
 Galleria Civica di Villa Malpensata, 103
- L'UNITÀ, quotidiano, 13, 14, 19, 22, 23, 26, 33, 35, 62, 164
 Redazione di Milano, 19, 59, 111, 152, 164
 Redazione di Torino, 12, 13, 14, 19, 152
- LUPORINI SANDRO, 121
- LUZZARA, 203, 210, 251, 252
- MAFFAI MARIO, 38, 39, 94, 96, 97, 98, 99, 116, 134, 217, 250
 «Le demolizioni», 38, 96
 «Le fantasie», 97
 «Ponte Garibaldi», 96
- MAFFI UGO, 172, 173
- MAGRITTE RENÉ, 216
- MAI-GATTO FRANCA, edizione d'arte, 119
- MAIORCA, 56
- MAJAKOVSKI VLADIMIR V., 6
- MANET EDOUARD, 48, 117, 198
- MANFRINI ENRICO, 176
- MANGO, 57
- MANIFESTO BIANCO, 60
- MANIFESTO DELLA PITTURA NUCLEARE (1952), primo, 153
- MANIFESTO SPAZIALISTA, sesto, 61
- MANN THOMAS, 51
- MANTEGNA ANDREA, casa di, 189
- MANTICA ALFREDO, 36
- MANTOVA, 95, 189
- MANZÙ GIACOMO, 17, 22, 36, 39, 98, 102, 107, 115, 176, 184, 190, 191, 215, 257, 258, 259, 260, 261, 262
 «La madre col bambino», 115
 «Monumento ai partigiani valenzani caduti per la libertà», 36
 «Monumento alla Resistenza di Bergamo», 262
 «Porta di San Pietro», 260, 261
- MARCHE, 138, 150
- MARCHINI ALVARO, 119, 196
- MARGARIA RODOLFO, 92
- MARGONARI RENZO, 189, 215, 216
- MARIA MADDALENA, 92
- MARINI MARINO, 93, 98, 115, 176, 183, 184, 191
 «Cavallo con cavaliere», 115
- MAROTTA GIUSEPPE, 250
- MARTELLI DECIMO, 214
- MARTINA PIERO, 7
- MARTINI ARTURO, 86, 98, 102, 107, 140, 166, 176, 188, 191, 226
- MARUSSI GARIBALDO, 150
- MARX KARL, 4, 246, 255
- MARZI CARLOTTA, 213
- MASACCIO, GUIDI TOMMASO, detto il-, 134, 135
- MASCHERPA GIORGIO, 232
- MASINA GIULIETTA, 82, 142
- MASTROIANNI UMBERTO, 7
- MATERA, 40
- MATISSE HENRI, 28, 41, 48
- MATTA ECHAURREN SEBASTIAN, 74, 123, 124, 251
 «La Venere di Botticelli», 124
- MATTIOLI CARLO, 214, 215
 «Mattioli nell'atelier di Manzù», 215
 «Papaveri ai bordi della Versiliana», 215
- MATTIOLI RAFFAELE, 90, 91
- MAZZA LAURA, 122
- MAZZACURATI MARINO RENATO, 38, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 115, 119, 134, 191, 201, 202, 203, 204, 205, 213
 «La madre», 115
 «Monumento dello scugnizzo», 95
 «Partigiano ucciso», (Parma - monumento al partigiano), 94, 95
- MAZZINI GIUSEPPE, 187
- MELISSA, 57
- MELLI ROBERTO, 38
- MELLONI MARIO, «FORTEBRACCIO», 82
- MELONI GINO, 165, 166, 167
- MELVILLE HERMAN, 11
- MENZIO FRANCESCO, 7, 38, 40
- MERISI FABRIZIO, 238, 239
- MESSINA, 14, 15, 111
- MESSINA FRANCESCO, 53, 98, 102, 103, 104, 105, 112, 176, 236
 «Gli impiccati», 105
 «I sevizati», 105
 «La strage», 105
 «Torso femminile», 104
- MICHELANGELO → BUONARROTI
- MICHELI SILVIO, 14
- MIGNECO GIUSEPPE, 20, 36, 39, 111, 112, 113, 114, 116, 236
 «La partenza degli emigranti», 112
- MILA MASSIMO, 6, 40, 145
- MILAN, squadra di calcio, 144
- MILANI MILENA, 53, 217
- MILANO, 13, 19, 37, 51, 53, 55, 62, 69, 70, 71, 73, 93, 98, 99, 101, 102, 103, 105, 107, 111, 126, 133, 134, 137, 138, 141, 144, 145, 149, 150, 151, 152, 154, 158, 160, 163, 164, 165, 169, 170, 171, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 180, 181, 187, 189, 190, 191, 195, 197, 201, 212, 218, 219, 225, 230, 232, 235, 236, 238, 239, 249, 250, 260
 «Accademia di Brera», 60, 91, 98, 102, 103, 121, 134, 143, 152, 153, 231, 235, 244
 Albergo Milan, 250
 Arco della Pace, 69
 Bar Gatto Nero, 82
 Bar Giamaica, 141
 Bar della Titta, 141
 Chiesa di San Vito, 103
 Duomo, 249
 Grand Hotel di via Manzoni, 44
 Grattacielo Pirelli, 69
 Monforte, zona, 180
 Palazzo dei giornali di piazza Cavour, 70
 Palazzo della Permanente, 138
 Palazzo di Giustizia, 21
 Palazzo Reale, 73, 189
 Palazzo Reale, Sala delle Cariatidi, 189
 Parco Ravizza, 121, 247
 Piazza Cavour, 53, 59, 70, 81, 90, 111, 152, 164
 Piazza Cinque Giornate, 98
 Piazza del Duomo, 178, 260
 Piazza Gramsci, 181
 Piazza Scala, 103
 Porta Garibaldi, 247
 Porta Vigentina, 107
 Ristorante Bagutta, 37, 98
 Ristorante Cenacolo, 144
 Ristorante Pirovini, 141, 142
 Ristorante Soldato d'Italia, 53, 141
 Rotonda della Besana, 107, 161
 San Vittore, 236
 Stazione Centrale, 176, 187
 Torre Velasca, 69
 Via Borgonovo, 126
 Via Brera, 53, 54, 99, 103, 141, 163, 175, 225, 245
 Via Canonica, 223
 Via Manzoni, 90, 97, 98, 103
 Via Monte di Pietà, 198
 Via Montenapoleone, 103, 249
 Via Moscova, 195
 Via Mussi, 48

Via San Damiano, 191
 Via Sant'Agnesa, 144, 146, 150
 Via Senato, 113
 Via Solferino, 254
 Via Soperga, 176, 212
 Villa Reale, 174
 MIMNERMO di Colofone, 142
 MINGUZZI LUCIANO, 102, 107, 108, 109, 111, 176
 MIRKO→BASALDELLA
 MIROGLIO VALERIO, 228, 229
 «Giudizio Universale», 229
 MIRÒ JOAN, 74
 MO CARLO, 185, 186
 MOBY DICK, 74, 122, 236
 MODENA, 205
 MODIGLIANI AMEDEO, 64, 102
 MONCHIERO, 226
 MONDADORI ALBERTO, 44, 45, 98
 MONDADORI ARNOLDO, 250
 MONDADORI ARNOLDO, Casa Editrice, 122
 MONDRIAN PIET CORNELIS, 117
 MONFERRATO, 7, 229
 MONREALE, 235
 MONTALDI DANILO, 244, 246
 «Milano Core», 244
 MONTALE EUGENIO, 5, 6, 29, 53, 89, 90, 104, 131, 184, 243, 253, 254
 «Dora Marcus», 254
 MONTANARI VITTORIO, 189
 MONTEGROSSO, 90
 MONTICELLI, 57
 MONZA, 144
 MOORE HENRY, 109, 162, 179, 184, 193
 MORANDI GIORGIO, 16, 46, 49, 51, 55, 116, 155, 156, 214, 215, 216, 217, 231, 247, 250
 «Il paesaggio con la casa rossa», 116, 156
 MORANDO PIETRO, 8, 9, 10, 11, 52, 90, 226
 «Il figliol prodigo», 10
 MORANTE ELSA, 93
 MORAVIA ALBERTO, 66, 82, 93, 135
 MORBELLI ANGELO, 9
 MORENI MATTIA, 7
 MORETTI MARINO, 47
 MORLOTTI ENNIO, 20, 48, 49, 50, 51, 52, 102, 144, 147, 171, 183, 217, 237, 250
 «La donna che si lava», 49
 MOROSINI DUILIO, 153, 215
 «Morte di un commesso viaggiatore», di ARTHUR MILLER, 247
 MOSCA, 218
 MOSCONI LUDOVICO, 74, 75
 MOSÉ, 209
 MOTTI GIUSEPPE, 20, 21, 23, 36, 116, 151, 152
 MOVIMENTO NUCLEARE, 153
 MOZART AMADEUS WOLFGANG, 212
 MUCCHI GABRIELE, 20, 21, 36, 39, 164, 165
 «Il calcolatore», 165
 «Roberto Longhi e il Caravaggio», 165
 MUCCHI GENNY, 164, 165
 MUNARI CARLO, 163
 MUSSOLINI BENITO, 95, 98, 190, 195

N

NAPOLI, 95
 Monumento allo Scugnizzo, 95
 NAPOLI ORAZIO, 53, 142
 NAVIGLIO, 236
 NEGRI ADA, 173
 NEOCUBISMO, 51
 NEOREALISMO, 13, 16, 18, 35, 37, 95, 165
 NERI VITO, 74
 NERONE→TERZI SERGIO
 NERUDA PABLO, NEFTALÌ RICARDO REYERS BASOALTO, 5, 217
 NEW YORK, 23, 86
 NIEVO IPPOLITO, 86
 NOVECENTO, gruppo-, 92
 NOVENTA GIACOMO, 6, 40
 NUVOLATO DI QUISTELLO, 189

O

OLANDA, 173
 OLIMPO, 163
 ORIGINE, gruppo-, 61
 ORIOLITTA, 74
 Villa Litta, 75
 ORLANDO, 15
 OROZCO JOSÈ CLEMENTE, 241
 OTTO, gruppo degli-, 23
 OVADA, 52, 72

P

PACEM IN TERRIS, 261
 PACI ENZO, 38
 PADOVA, 195, 196
 Piazza delle Erbe, 195
 PALERMO, 14, 15
 PALLACORDA, dormitori-albergo detti della-, 9
 PANCALDI AUGUSTO, 59
 PANCERA GASTONE, 176
 PANZINI ALFREDO, 47
 PAOLINI DINO, 176, 180, 181
 PAOLO UCCELLO, PAOLO DI DONO, detto-, 86
 PAPA→GIOVANNI XXIII
 PAPINI GIOVANNI, 104
 PARIGI, 9, 31, 32, 51, 86, 95, 153, 173, 179, 227, 230
 Salle Plajel, 31
 PARMA, 94, 95, 201, 214
 Duomo, 214, 215
 Monumento al Partigiano, 94, 95
 PARTITO COMUNISTA ITALIANO, 15, 36
 PARTITO D'AZIONE, 15
 PASCOLI GIOVANNI, 227, 231
 «Valentino vestito di nuovo», 227
 PASOLINI PIER PAOLO, 5, 26, 28, 29, 30, 82, 93, 158, 243, 244, 254, 255
 «Laura tra amici, una sera», (dipinto), 255

«Trasumanar per organizzar», 255
 PASTAROLO, DE PASTI MATTEO, detto il-, 48
 PASTERNAK BORIS LEONIDOVIC, 66
 PAULUCCI ENRICO, 7, 38, 40, 41
 PAUTASSO SERGIO, 74
 PAVESE CESARE, 6, 7, 8, 11, 14, 16, 19, 51, 57, 62, 66, 75, 131, 135, 144, 145, 146, 151, 182, 226
 «La bella estate», 131
 «La luna e i falò», 57
 PAVIA, 185, 201
 PAVULLO NEL FRIGNANO, 205, 206, 207
 PEA ENRICO, 11
 PELIZZA DA VOLPEDO GIUSEPPE, 9, 10, 11, 183
 «Quarto Stato», 9, 183
 PELLEGRINI GLAUCO, 261
 «Manzù e la pace», 261
 PELUZZI ESO, 226, 227, 228
 PENNA SANDRO, 93
 PERSICO EDOARDO, 38
 PERSICO MARIO, 22
 PERTINI SANDRO, 115, 155, 156
 PESARO, 138, 140
 PETRARCA FRANCESCO, 215
 «Canzoniere», 215
 PIACENZA, 201
 PICABIA FRANCIS, 153
 PICASSO PABLO, 11, 16, 18, 28, 31, 32, 33, 34, 44, 48, 49, 51, 63, 64, 65, 73, 74, 84, 102, 109, 161, 179, 218, 226, 232, 250
 «Colomba della Pace», 33, 34
 «Guernica», 31, 32, 179
 «Les demoiselles d'Avignon», 34
 PICCIONI LEONE, 93
 PIERO DELLA FRANCESCA, PIETRO FRANCESCHI, detto-, 86
 PIETRO, San-, 108
 PIOVENE GUIDO, 153, 170
 PIRANDELLO FAUSTO, 43, 44, 116
 PIRANESI GIOVANNI BATTISTA, 241
 PIZZINATO ARMANDO, 217, 218
 PLATONE AMELIA, 229, 230
 PLOJAR, abate-, 31
 PO, 20, 151, 201, 202, 205, 209, 210
 POLIFEMO, 203
 POLITECNICO, periodico, 13, 117
 POLLOCK JACKSON, 127
 PONENTE NELLO, 131
 PONTECORVO GILLO, 93
 PORTALUPI MARIO, 150, 170
 PORTINARI BEATRICE, 4
 POUND EZRA, 188
 PREMIO BERGAMO, 17, 39, 259
 PREMIO NAZIONALE DEI NAÏFS, (Luzzara), 210
 PREMIO PARIGI, 153
 PREMIO SUZZARA, 79
 PREVIATI GAETANO, 9
 PROKOFIEV ALEKSANDR ANDREEVIC, 113
 PROUST MARCEL, 41, 145, 146
 PUCCINI GIACOMO, 228
 PURIFICATO DOMENICO, 119, 134, 135
 «La morte di Pulcinella all'assedio di Gaeta», 135

Q

QUARGNENTO, 90
QUASIMODO SALVATORE, 5, 26,
27, 28, 31, 32, 33, 34, 36, 53, 64,
70, 102, 104, 111, 131, 142, 187,
236, 239, 260
«Lettera alla madre», 236

R

RABONI GIOVANNI, 5
RADETZKY JOHANN-JOSEPH-
FRANZ-KARL, 225
RADIO LONDRA, 12
RAGGHIANI CARLO LUDOVICO,
84, 85, 86, 117, 189
RAGUSA, 161, 162
RAI, RADIO TELEVISIONE ITALIA-
NA, 203
RAIMONDI GIUSEPPE, 47, 231
RAMPONI ANTONIA, 20, 36, 116,
165, 169, 170, 171, 180
RAPHAEL MAFAI ANTONIETTA, 38,
94, 96
RAVENNA, 37, 157, 191, 192
Accademia di Belle Arti, 191
Pineta, 157
REALISMO, 18, 23, 36, 38, 39, 50,
71, 116, 164, 170, 218
REALISMO SOCIALISTA, 18
REGGIO EMILIA, 201, 212
RESISTENZA, 12, 19, 20, 22, 26, 37,
51, 64, 72, 94, 97, 151, 157, 164,
177, 187, 206, 211, 252, 262
RIMINI, 65
RINASCIMENTO, 16
RINSDAEL JACOB, 49
RIZZOLI ANGELO, 124, 250
ROBESON PAUL, 31, 32
ROBESPIERRE MAXIMILIEN FRAN-
ÇOIS ISIDORE, 32
RODIN AUGUSTE, 95
ROGNONI FRANCO, 171, 172
ROMA, 38, 72, 81, 93, 96, 97, 99,
107, 122, 129, 133, 134, 155, 158,
177, 197, 201, 230, 250
Accademia di Belle Arti, 95, 129
Caffè Giolitti, 94
Palazzo Montecitorio, 67, 82, 112,
115, 155, 156, 196
Palestra Giordani, 86
Piazza Montecitorio, 93, 96
Piazza del Popolo, 94
Piazza di Spagna, 46
Piazza Tempio di Diana, 261
Pincio, 134
Regina Coeli, 97
Ristorante Bolognese, 94
San Pietro, 107, 176
Trattoria del Moro, 93
Via delle Bollette, 93
ROMAGNA, 157, 159, 230
ROMAGNANO SESIA, 145, 146
ROMITA GIUSEPPE, 15
ROSAI OTTONE, 250
ROSI FRANCESCO, 82, 93
ROSSELLO MARIO, 116, 219
ROSSI ALBERTO, 40, 102, 116
ROSSO MEDARDO, 11, 98, 102, 152,
176

ROTTERDAM, 176
ROUSSELLE GEORGES, 153
ROVESTI BRUNO, 205
RUSSIA, 113
RUSSOLI FRANCO, 104, 121, 122,
130, 178, 197, 198

S

SABA UMBERTO, 5, 47, 106, 260
SACERDOTE GUIDO, 93
SAGGIATORE, 122
SAFFO, 220
SALVATORI RENATO, 94
SAN CIRIACO, 149
SANESI ROBERTO, 154
SAN MARTINO, 86
SAN SEBASTIANO CURONE, 223
SANT'ALBERTO DI ROMAGNA, 157,
250, 252
SANTOMASO GIUSEPPE, 217
SANTO STEFANO, 57, 182
SARDEGNA, 56, 171
SARFATTI MARGHERITA, 190
SARTRE JEAN-PAUL, 32, 93
SASSU ALIGI, 22, 36, 39, 53, 54, 55,
56, 116, 153, 171, 176, 206
«Gli uomini rossi», 56
SAVINIO ALBERTO, ANDREA DE
CHIRICO, 46, 47
SAVONA, 177, 178, 219, 227
Santuario di Savona, 227
SAVONAROLA GIROLAMO, 116
SBARBARO CAMILLO, 37
SCALARINI, disegnatore satirico, 12,
241
SCALVINI GIUSEPPE, 20, 36, 176,
178, 179, 180
«Amore come idea», 179
«Né corporeo, né incorporeo», 179
SCELBA MARIO, 22
SCIASCIA LEONARDO, 93, 147
SCIPIONE, GINO BONICHI detto-, 38,
94, 134
«Piazza Navona», 38
«Ponte Sant'Angelo», 38
SCOTELLARO ROCCO, 40
SCROPPO FILIPPO, 7, 14
SCUOLA ROMANA, 37, 38, 94, 134
SEL, gruppo dei-, 7, 38, 39, 40
SERENI VITTORIO, 5, 38, 53, 153,
226
SERINI PAOLO, 145
SERONI ADRIANO, 93
SETTEBELLO, FFSS, 133, 134
SEVERINI GINO, 48, 251
SICILIA, 14, 15, 104, 112, 113, 127,
229, 230, 235, 236
SICILIA, Governo regionale della-, 14
SICILIANO ENZO, 128
SINISGALLI LEONARDO, 53
SIQUEIROS DAVID ALFARO, 86,
140
SIRIA, 129
SIRONI MARIO, 22, 55, 81, 86, 98,
140, 153, 188
SOCRATE, 4
SOFFICI ARDENGO, 48, 190
SOLDATI MARIO, 40
SOLFERINO, 86

SOLMI FRANCO, 150, 232, 250, 251
SOMAINI FRANCESCO, 176
SOMALIA, 117
SOTZAS ETTORE, 40
SPAGNA, 34, 117, 250
SPAZIALISMO, 60
SPAZZAPAN LUIGI, 6
STALIN JOSIF VISSARIONOVIC GIU-
GASVILI, 31
STEINER ALBE, 53
SVEVO ITALO, ETTORE SCHMITZ,
47
SVIZZERA, 202
SUGHI ALBERTO, 159, 230, 231,
244
SURCHI GIOVANNI FRANCESCO,
detto il DILLAI, 48
SURREALISMO, 123
SUTHERLAND GRAHAM, 183, 248

T

TASSI ROBERTO, 49, 165, 220
TAVERNARI VITTORIO, 36
TERENZI AMERIGO, 119
TERRUSO SAVERIO, 235, 236
TERZI SERGIO, NERONE, 207, 208,
209, 210, 211, 212
«La Via Crucis degli ubriachi», 211
TESIO TEO, 14
TESTORI GIOVANNI, 5, 45
TETTAMANTI AMPELIO, 20, 23, 36,
165, 171
TEVERE, 134
TIEPOLO GIAMBATTISTA, 48
TIMONCINI LUIGI, 159, 231, 232
TINTORETTO, JACOPO ROBUSTI,
detto-, 28
TOGLIATTI PALMIRO, 35, 36
TOLSTOJ LEV NIKOLAJEVIC, 66
TORINO, 7, 12, 13, 19, 40, 145, 152,
227
Accademia Albertina, 8, 40, 227
Corso Valdocco, 12
TORTONA, 223
TOULOUSE LAUTREC HENRI DE-,
198
TOZZI MARIO, 48, 102
TRECCANI ERNESTO, 13, 20, 21,
23, 36, 38, 53, 56, 57, 116
TRIENNALE DI MILANO, 218
TROMBADORI ANTONELLO, 95,
119
TROMBADORI FRANCESCO, 116
TROTTI SANDRO, 129, 130
TZARA TRISTAN, 47

U

UDINE, 25
ULISSE (nome di battaglia di Davide
Lajolo durante la guerra partigiana),
34, 63, 107, 144, 204
ULISSE di Itaca, 163
«Un albero cresce a Brooklyn» di
BETTY SMITH, 247
UNGARETTI GIUSEPPE, 5, 11, 33,
86, 93, 131
«Balastrata di brezza», 131

UNGHERIA, 9
USUELLI CELESTINO, 64
UTRILLO MAURICE, 48

V

VACCHI SERGIO, 82, 156, 157, 158, 159
«L'aurora della Villa Ludovisi», 157
VAGLIERI TINO, 238, 239, 240, 241, 242, 244
«Abbattimento del monumento», 240
«Al confine della città», 240
«Consumazione», 240, 242
«Gendarme imprigionato», 240
«Oltre il confine della città», 240
«Uscita dalla fabbrica», 240
VALENZA PO, 36, 37, 151
Casa del Popolo e della Cultura, 36
Centro Comunale di Cultura, 36
Comune di Valenza Po, 36
VALERI DIEGO, 217
VALÉRY PAUL, 41
VALIANI LEO, 15
VALLAURIS, 33
VALLE, 183
VALLECCHI ATTILIO, editore, 212
VALLONE RAF, 13, 14
VALSECCHI MARCO, 47, 49, 66, 104, 109, 150, 153, 163, 170
VANGELISTA, editore, 56
VANGI GIULIANO, 102, 137, 138, 139, 140, 184
«Due teste», 140
«Gostino con Tecla», 140
«La donna seduta con fiore», 139
«Le pianacce», 139
«L'uomo che scende le scale», 139
«L'uomo con maschera», 139
«L'uomo nudo con braccia alzate», 139
«L'uomo sul mare», 139
«Maria Chiara», 140

«Simone», 139
VAN GOGH VINCENT, 22, 64, 212, 251
VARESE, 137, 138, 139, 140
VEDOVA EMILIO, 217
VELÁZQUEZ DIEGO, 117
VENETO, 133
VENEZIA, 46, 126, 173, 217, 218
Piazza San Marco, 217, 221
Ristorante dell'Angelo, 217
VENTURI LIONELLO, 23, 38, 40, 131
VENTUROLI MARCELLO, 247
VERCELLI, 177
VERGA GIOVANNI, 37
VERLAINE PAUL, 46, 47
VERONA, 22, 181
Accademia Cignaroli, 22
VERONESE, PAOLO CALIARI, detto il-, 28
VERSARI IRIS, 165
VERSILIA, 143, 196, 197
VESPIGNANI RENZO, 82, 116, 119, 120, 121
«I risvegli di Gregoria Samsa», 120
VIANI LORENZO, 10
VIAREGGIO, 171
VICENTINI ENZO, 121, 122, 176
VIENNA, 173
VIE NUOVE, periodico, 212
VIETNAM, 178, 199, 246
VIGORELLI GIANCARLO, 39, 93
VILLANI DINO, 150, 170
VILLAROTTA, 209
VIRGILIO, PUBLIO VIRGILIO NERONE, 104, 189, 191
«Georgiche», 191
VISCONTI LUCHINO, 13, 14, 37, 82, 93
«Osessione», 13
VITA GIOVANILE, quindicinale, 38
VITTORINI ELIO, 13, 14, 16, 20, 21, 51, 53, 64, 82, 93, 102, 135, 144, 220, 224, 236, 257

«Conversazione in Sicilia», 14
«Uomini e no», 64, 220
VOLONGHI LINA, 93
VOLPEDO, 9, 11

W

WILDT ADOLFO, 60, 152
WILLIAMS WILLIAM CARLOS, 226
WOLS, WOLFGANG SCHULZE, 248

Y

YOSHIAKI INUI, 160

Z

ZABOLOCKI NIKOLAJ ALEKSEEVIC, 113
ZANCANARO TONO, 36, 95, 157, 195, 196
«Gibbo», 95, 195
ZANZI EMILIO, 153
ZANZOTTO ANDREA, 5, 255
ZAULI CARLO, 130, 158, 159, 160
ZAVATTINI CESARE, 93, 201, 202, 203, 204, 210, 211, 243, 249, 250, 251, 252
«I poveri sono matti», 250
«Miracolo a Milano» (film), 250
«Non libro», 250
«Toni Ligabue», 203
«Umberto D» (film), 251
ZEFFIRELLI FRANCO, 93
ZIGAINA GIUSEPPE, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 81, 254
«I Braccianti del Cormor», 81
ZOLA ÉMILE, 11
ZURLINI VALERIO, 82

INDICE

RICORDO DI MARINO MAZZACURATI di RENATO GUTTUSO	pagina XV
IL «LEGGENDARIO» DI DAVIDE LAJOLO introduzione di GIANCARLO VIGORELLI	pagina XVII
★	
GLI UOMINI DELL'ARCOBALENO	
I fremiti di Torino	pagina 3
Con Guttuso in Sicilia	pagina 13
Il grigio opaco del Polesine	pagina 19
L'eccitazione della pittura	pagina 25
La colomba di Picasso	pagina 31
Valenza Po capitale del neorealismo	pagina 35
I maestri sacri	pagina 43
Milano umana	pagina 53
I colori della poesia	pagina 59
I paesaggi della pittura	pagina 69
Il grido soffocato	pagina 77
L'artista copernicano	pagina 81
Gli infaticabili	pagina 89
I maestri della «scuola romana»	pagina 93

Scultori in Lombardia	pagina 101
Il sud nella nebbia	pagina 111
Liberare dalla violenza uomini e cose	pagina 115
Tra calori e geli dell'anima	pagina 119
Azione e contemplazione	pagina 125
L'impatto tra poesia e pane	pagina 129
L'innamorato dei colori e del disegno	pagina 133
Staccarsi la maschera	pagina 137
Notti di poesia e pittura	pagina 141
Legati alle proprie radici	pagina 149
Le sere bolognesi	pagina 155
I topi nel formaggio	pagina 161
Interessati al futuro	pagina 169
La fonderia dell'amicizia	pagina 175
Scultura per la gente	pagina 185
Fuori dalla porta di casa	pagina 195
Cadenze emiliane	pagina 201
Colori veneti	pagina 217
Province di poesia	pagina 223
Fuochi né sacri né fatui	pagina 237
Sulle braccia il peso dell'ingiustizia	pagina 243
La parola si fa colore	pagina 249
Il gran lombardo	pagina 257

★

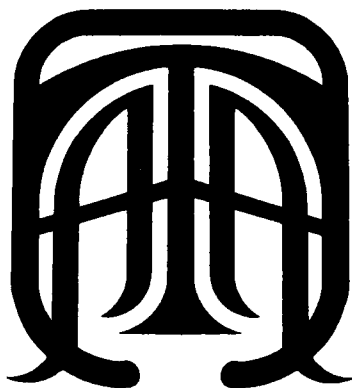
INDICE ANALITICO	pagina 265
------------------------	------------

★

INDICE DELLE TAVOLE

Studio per «Lottatori», china, cm. 34,6×49,6	pagina XVI bis
«Disegno», china, cm. 33,7×45	pagina 6 bis
«Prostitute», china, cm. 33,8×47	pagina 38 bis
Studio per «La giovinetta», china, cm. 33,5×47,3	pagina 54 bis
«Figure», china, cm. 33,8×45,5	pagina 86 bis
«I nuovi Cesari», china, cm. 22×31,9	pagina 102 bis
«Disegno», china, cm. 33,6×47	pagina 134 bis
«Disegno», disegno a biro, cm. 25×34	pagina 150 bis
«Uomo con bambino», china, cm. 27×45	pagina 182 bis
«Studio di figure», china, cm. 22,2×34,7	pagina 198 bis
«Strage», china, cm. 35×49,7	pagina 230 bis
«Guerra partigiana», incisione, cm. 33×48,5	pagina 246 bis

© COPYRIGHT 1984 BY AUGUSTO AGOSTA TOTA EDITORE, PARMA, ITALY



Published in Italy by
AUGUSTO AGOSTA TOTA
PARMA

★
Editor, Art Director & Graphic Designer
FRANKO BENEDETTI

★
Phototypes by
CLAUDIO MONDINI

★
Color by
FOTOINCISA

★
Questo volume,
stampato a Parma nel mese di aprile 1984
presso la Graphital
su carta

«Corolla Antique» delle cartiere Fedrigoni,
è stato tirato in
duemila esemplari numerati a mano.

Le tavole fuori testo
sono state stampate a tre colori,
con speciale tecnica di arte litografica,
su cartoncino

«Tintoretto» da gr. 200/mq
delle cartiere Fedrigoni.

ESEMPLARE n.

FIRMA DELL'AUTORE