

Storia e storie di luoghi, di città e di paesaggi, infine: storie di uomini

Ho chiesto anni fa, ad alcuni artisti, di elaborare un progetto che avesse come tema un luogo, una città, una identità che potesse far discendere da pochi dati reali un universo riconoscibile dall'immaginario collettivo sino a renderlo puntualmente riscontrabile con un dato luogo ed una data città. Questo fatto mi sembrava allora e mi sembra tuttora, nel riproporre alcuni esiti, di straordinaria importanza e novità nel contesto della moderna arte figurativa, che vede, in genere, gli artisti impegnati singolarmente, chiusi ognuno nel proprio 'particolare' dall'aspetto fortemente individualista su cui è improntata quasi tutta la produzione artistica più recente. La scelta di far confrontare su un tema collettivo artisti diversi, aveva anche lo scopo di sottolineare l'aspetto 'civile', al di là del tema specifico delle rappresentazioni pittoriche delle opere, di far uscire gli artisti dalle secche del loro stretto privato. Il soggetto scelto, in sintonia con questa indicazione era quello dei luoghi mitici, come si addice ad una destinazione il cui compito era quello di 'rappresentare', ed era quindi fondamentalmente 'civile'. Gli artisti oggi selezionati per questa scelta ristretta di riproporre gli esiti di quel lavoro del gruppo più legato alla figurazione sono: Roberto Barni, Aurelio Bulzatti, Stefano Di Stasio, Lino Frongia e Paola Gandolfi. L'apparente concentrarsi di **Roberto Barni** su una esibita dimensione scenografica non toglie al suo racconto, nonostante l'evidente 'artificiosità' dell'impostazione dei sei lavori, chiari riferimenti a mitologie di luoghi che lo fanno riappaesare ad una dimensione mitica dell'idea di città. I bianchi cavalli che trascinano su di un carro cumuli di architetture o il felliniano riaffiorare di figure mitologiche caricate di ironia e paradossalità, stemperate come sono da una materia pittorica quasi fuliginosa, non negano tuttavia una domestica quotidianità alla simbologia di luoghi, di cieli e di terre. Barni al contrario, o forse diversamente dagli altri artisti, imposta la sua opera in una sorta di figurativismo astratto e frammentario in cui diventa difficile riconoscere una immediata strategia compositiva. Ogni opera è singolare nella sua tendenza ad essere aforisma, a muoversi lungo il limite di una descrizione, attraverso la rinuncia al dettaglio, ovvero, allo 'svelamento'. Per questo tali opere possiedono una energia evocativa che deriva principalmente dal fatto di non aver concesso nulla al particolare e di aver sospeso le figure in semplificate atmosfere cromatiche. Ecco perché queste forme risultano astratte, in quanto non rimandano che a se stesse, sono mantenute dal loro essere autonome e solitarie e dal confrontarsi, forse inconscio, con una estetica della forma più che con una forma della figura. Così, mentre con gli altri artisti siamo di fronte ad un accostamento

serrato, dettato quasi con obbligatoria sequenza, qui, paradossalmente, il piacere della lettura si trasforma in piacere della pittura. Di una pittura forse più evanescente, fatta di atmosfere, 'incosciente' in cui le 'forme', paradossalmente, per eccesso di evidenza, diventano inafferrabili. Alle omogenee campiture di colore è affidato il compito di sottolineare episodiche e imprecisabili digressioni.

È con lo stesso criterio, ma anche con le diverse peculiarità, che si possono affrontare le complessità dei 'programmi' pittorici degli altri quattro artisti.

Aurelio Bulzatti sembra puntare nel suo ciclo pittorico su una figurazione fortemente legata alla grande tradizione pittorica italiana ma ricondotta ad una dimensione domestica attraverso accadimenti contemporanei: fabbriche e cementifici che si confrontano con riaffioramenti archeologici. Attraverso questi elementi A. Bulzatti sembra indagare la realtà per arrivare all'essenza delle cose, alla verità e alla fonte dei sentimenti. Egli dimostra, infatti, una serena disponibilità ad applicare la pittura al mondo reale, alle situazioni quotidiane, ai moti dell'anima, anche dopo molti anni di complicazioni intellettualistiche e negazioni che paralizzavano ogni tentativo di rappresentazione del reale, per poter arrivare ad una comunicazione profonda e vera. È subito evidente come le opere di Aurelio Bulzatti sono concepite in maniera univoca come parti di un polittico. Questo chiarisce immediatamente la volontà di una narrazione che, in questo caso, è tessuta nei termini di una storia del luogo e dell'uomo. La rappresentazione di elementi architettonici, che diventano o si predispongono ad essere letti come metafisici reperti archeologici, ipotizza un processo cronologico in grado di poter essere potenzialmente eguagliato da una visione escatologica. Il parallelismo tra l'artificiosità dell'architettura, che è condannata ruskinianamente al rudere, e la presenza umana, condannata religiosamente alla fine, definisce un rapporto biunivoco, nonché una consequenzialità, tra l'uomo e il suo artificio. Entra in gioco a questo punto l'efficacia di una figuratività che si accompagna ad una più indiretta, colta, poetica dell'iconografia. È proprio quest'ultima, mascherata ed implicita, a permettere una lettura interpretativa in continuità ed in riferimento ad una intenzione fortemente pittorica. L'accostamento delle ipotetiche figure dei 'progenitori' con i ruderi architettonici o con stabilimenti industriali evidenzia un rapporto stridente tra spazio e tempo, allo scopo sia di definire l'ambiguità di un racconto contemporaneo, sia di rendere la simbologia dell'inizio contemporanea e parallela a quella della fine. La staticità della creazione, del gesto, dell'icona è subito contraddetta dal divenire, dalla storia e dal passato. Tale rituale figurativo è tutto teso a svelare o denunciare profeticamente, quindi senza patetismi comunicativi, una visione, forse tragica, del reale. Le figure, che allora appaiono coerentemente fermate nei loro gesti attraverso una ambienta-

zione metafisica o mediante uno spaesamento surreale, si ergono come monumenti evocando, nella loro quiete innocente, la devastante e poetica presenza. La dimensione del polittico, e della narrazione potenzialmente contenuta in esso, si riduce, per questo, alla sola 'struttura', in quanto la chiarezza del 'gesto' e della rappresentazione sono a scapito di una reale volontà di descrizione. All'ambiguità segue l'enigma come unica chiave interpretativa della tradizione.

Spinto ancora più in là quasi a sfiorare ogni sorta di virtuosismo in cui tutto è possibile, è **Stefano Di Stasio**. Egli è spesso ricorso nella sua opera ad una sorta di realismo visionario le cui fonti primarie vanno ricercate nella grande tradizione pittorica seicentesca giù sino alla Scuola Romana degli anni Trenta, 'ricca di colore, segno ed emozione'. La sua pittura nasce e si sviluppa a partire da una profonda coscienza del significato attuale dell'arte, dalla constatazione che 'la pittura è stata dipinta tutta' e che la scelta che a noi moderni rimane è quella tra uno sterile e disperato silenzio oppure un gioco solitario dell'individuo-artista, tutto svolto al di sopra e contro la storia. L'universo che Di Stasio vuole descrivere è un universo visto nella sua totalità di senso, non solo razionale, non solo visionario, ma allo stesso tempo reale e fantastico. Di Stasio tenta in questo modo di 'sottrarsi alla scissione moderna che vuole da una parte la riflessione logico-concettuale e, dall'altra, la pelle astratta della pittura, il formalismo'. Finisce così con il restituire alla pittura la sua forza, il suo essere 'fondamento alogico del pensiero' e, dunque, con l'innalzare l'arte allo stesso ruolo, alla stessa funzione, che aveva Dio per un pittore cinquecentesco. Questa però non è una semplice operazione blasfema o dissacrante, al contrario, si tratta piuttosto di una risposta che l'artista vuole dare alla perdita di valori del mondo contemporaneo, perdita che rischia di omologare tutte le immagini, di trasformare e banalizzare non solo l'arte ma tutta la nostra vita. Non a caso Di Stasio afferma di sapere 'benissimo che questo Dio è fatto di tecnica, mentre il Dio di un pittore quale Michelangelo era un ente effettivo. La posizione è la stessa, ma la coscienza è tutta un'altra. È un fatto mistico, però una cosa è sapere che c'è il vuoto, un'altra è sapere che c'è Dio'.

Nel ciclo di **Lino Frongia** ma soprattutto nei suoi trascorsi biografici ciò che colpisce è la sua attenta analisi della immagine come prodotto di echi lontani, di ritorni e di memorie tratte da un inconscio totalmente sommerso nei meandri di un personalissimo uso del tempo. Un tempo della memoria profonda, fatto di ammiccamenti al presente ma fondato quasi interamente sull'intuizione. Se bergsonianamente da questo tempo scaturisce un effetto di impalpabile atmosfera narrativa, esso si dilegua tuttavia a favore di effetti immaginifici che rivendicano sia un orgoglio accademico che la sua liberazione. Abituati alle icone sante del citazionismo, vedere i quadri di questa mostra in questo paesaggio di fine stagione,

vuol dire riconoscere che un inusitato ciclo epico ha preso corso e ha dischiuso nell'arte di Frongia nuovi orizzonti dagli sperduti confini. L'artista infatti si pone come aedo bardo di una nuova imagerie dove i sogni e gli incubi, ancorché tali, si stemperano alla luce di nuove tecniche espressive. I rosa e i grigi si appaiono ai rossi e ai più azzardati cangiantismi, mentre una sapiente orchestrazione di contrasti luminosi assimila la sua opera alla dimensione tonale del 'navigar pittoresco', memoria e traccia della grande tradizione veneta cinquecentesca. Ma di contro alla apparente tranquillità che le sottende, le immagini affiorano come anime perse, grigi languori del vuoto che le attanaglia. Le figure in mostra infatti soggiacciono tutte ad un destino proprio di precarietà dove l'apparire si enuncia in una teofania dell'attimo fuggente. Di questa esperienza poetica sono precipuo corollario linee scoscese, tagli diagonali e linee spezzate tendenti a definire il campo della visione come un altro da sé. L'intero corpus delle opere in mostra sottostà ad una sorta di horror et amor vacui ottenuto attraverso il ricorso a tecniche come lo spiazzamento delle figure e degli oggetti che, come comparse altrettanto autorevoli, si presentano sulla ribalta visiva. Il ricorso alla dissociazione, alla discontinuità, è per l'autore un fatto altrettanto importante sottolineato anche dalla inconfontabilità tra le scelte tematiche ed iconografiche del ciclo.

Anche in **Paola Gandolfi** soprattutto negli esordi sino alle più recenti 'scissioni' a partire dalla fine degli anni novanta, non mancano riferimenti, più o meno espliciti, al realismo della Scuola Romana, ma i suoi personaggi si muovono in uno spazio che, se per lo più è organizzato 'tramite la visione scenografica esibita nella sua artificialità del paesaggio urbano, ha guardato con distaccata e critica curiosità alla metafisica. 'Questi scenari metafisici sono tuttavia ben riconoscibili, sono i luoghi di una Roma metropolitana degli anni Trenta e Quaranta e anche successivi, la Roma della nuova monumentalità novecentesca, funzionale e modernista ma in realtà vuota e spoglia, che Paola Gandolfi ha scelto, all'inizio del proprio percorso artistico come ambientazione ideale per il suo personalissimo progetto di stile e pittura. Erano strutture che denotavano anche il desiderio malinconicamente purista di sostituire al mondo attuale quello infantile e familiare, sconfinando nel territorio del mito novecentesco, come antidoto all'attualità congestionata e sopraffattrice dell'oggi'. Così 'persino il paesaggio industriale - quell'industria di qualche tempo fa, rappresentata da alcuni tralicci, da quel gazometro ormai privato della sua funzione, immaginato accanto al Colosseo perché esso stesso, nel panorama romano quasi un Colosseo di Tempi moderni già invecchiati, già inesorabilmente archeologico - entra nel dichiarato intento di costruire una città a somiglianza della propria ansia di animale cittadino di oggi. È anche quella città deserta - ferita da un'assenza innatu-

rale di rumore, per le ore diurne in cui è rappresentata - è trasposizione ideale di certe zone della notte alla luce del giorno. Chi, infatti, conosce il silenzio notturno, di quelle ore profonde in cui i più dormono, lasciando finalmente in pace la città; chi sa ripetere a memoria, come un verso di poesia amata, il rumore dei propri passi sull'acciottolato dei sampietrini; chi, in preda a sinestesi, arriva a confondere il suono con i colori, e viceversa - quei colori romani, ora così mescolati e tanti, tutti velati di gialle luminescenze allo jodio - un suono acre fatto di ocra e bisticci di gatti; chi tutto questo non ignora troverà momenti familiari e struggenti nelle tele recenti di Paola Gandolfi'. È questa stessa realtà urbana, di una Roma anni Trenta-Quaranta, per lo più negletta e dimenticata, che costituisce il paesaggio e che lega il dato geografico alla necessità di rendere l'immagine di luoghi dimenticati e marginali della città, alienati da una società che li caccia in una sorta di limbo, come personaggi scomodi, pesanti. Una ricerca, dunque, indirizzata verso l'inattuale, con un pizzico di rimpianto, forse, ma senza nostalgia, che si avvicina a quella ricerca su Roma che Gadda e Pasolini hanno fatto in altri campi dell'espressione artistica. Il primo in ambito strettamente letterario, il secondo sia attraverso romanzi e i versi dei suoi poemetti, sia tramite le immagini cinematografiche. Si pensi agli enormi complessi che si stagliano tra i prati della periferia e gli acquedotti romani, nell'abbacinante luce estiva, delle drammatiche sequenze di Accattone, scandite da un Bach disperato e lancinante. Questi luoghi si caricano, così come accade in Pasolini, di una profonda carica affettiva, di un amore nostalgico verso ciò che della storia è forzatamente escluso.

In tutti gli artisti si nota come la città o l'architettura non sono dipinte, come nella tradizione rinascimentale, in una forma liberatoria, ovvero utopica, ma al contrario la spettacolarità dell'insieme cede il posto alla peculiarità dell'immaginario produttivo contemporaneo dell'industria e dell'edilizia. In questo modo l'architettura emerge sotto forma di citazione antica, filologica, come 'rerum vulgarium fragmenta', contraddistinta dall'assolutezza, dal silenzio e dalla memoria.

R. Barni costruisce una comunicazione sommersa facendone emergere una esasperata energia espressiva; A. Bulzatti ritrova umanisticamente la classicità nella dimensione archeologica; S. Di Stasio, avendo ormai dimenticato il piano, tende a conformare in una sontuosa e coinvolgente spazialità la più segreta forma mistica; L. Frongia, nel suo tendere a sondare i limiti tra corpo e paesaggio privilegia l'antigraziosa' strada della messa in crisi degli stessi; P. Gandolfi memore degli intrecci tra corpo e mente sceglie la via di esporre un 'corpo senza organi'.