

Il ritorno a casa

Anche le fasi della vita, oltre alle contingenze storiche ed esistenziali, spingono l'individuo in due direzioni apparentemente contrastanti: da una parte ci sono la baldanza e l'impazienza giovanili dell'affermar se stesso, del realizzarsi come individuo; dall'altra il ripensamento e il desiderio del ritorno ad un nido di pace, che sovente viene identificato con la casa donde si è partiti alla scoperta e alla "conquista del mondo".

La letteratura sino dalle origini ha identificato *tout court* nella casa la meta del ritorno, con un confine esile fra la casa del padre e la casa della famiglia formata col matrimonio, forsanche perché nell'antichità e nella civiltà agricola diffuso era il modello della famiglia patriarcale nella quale più generazioni convivono. Una situazione che anche la scienza ha confermato.

A cominciare dall'*Odissea* del IX secolo e dai *nòstoi* del VII, o dal *Genesi* del VI sec. a. C. e da tutta quella letteratura e arte che a questi racconti archetipici della letteratura occidentale si sono ispirate, con poche eccezioni, il corso dell'arte e della poesia non ha deviato da questa dimensione nostalgica. Anche le arti figurative coniugano tradizione popolare e lezione classica; la musica romantica va alla ricerca della produzione etnica e popolare; la Storia esalta con enfasi l'antichità classica, avvertita come matrice della cultura alta europea; l'antropologia ricerca le origini dei miti che in mille rivoli son giunti a noi, nei canti popolari come nelle fiabe che si raccontano ai bambini, come in certi culti di santi le cui immaginette erano appese ai muri o pinzate ai bordi degli specchi o gelosamente custodite nei portafogli.

Il concetto del ritorno mantiene dunque in sé il concetto di ritorno *alla casa del padre*.

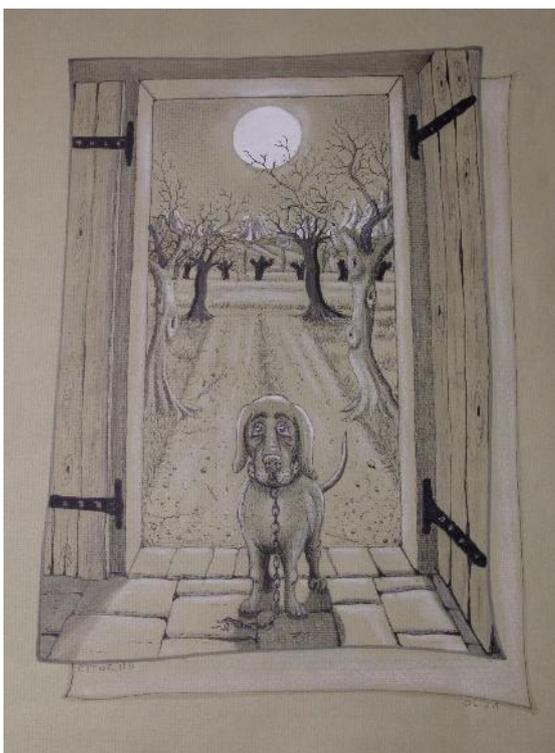
Le caratteristiche sin qui delineate ci pare averle individuate nei dipinti di Franco Cigheri, di Mario Becchis, di Margherita Costantino, di Giovanni Colmo, di Vito Oliva e di Sergio Albano, che rispettivamente hanno trattato il tema del ritorno a casa dopo una giornata di lavoro e il ritorno alla montagna - luogo dell'infanzia e della "fuga" dalla città, come anche luogo del mito.

Come sopra accennato, in **Franco Cigheri** (1905- 1978) anche lo stemprarsi della figura nello sfondo può evocare una sorta di ritorno al Tutto, all'indistinto in un desiderio di *dolce naufragio* nel *mar* dell'Indistinto. Contribuisce efficacemente a questo esito il ricorso tecnico ad una sorta di *pointillisme*, apponendo i tocchi di colore con colpi di pennello, evitando così superfici compatte, anzi accentuando l'effetto del *fremere* vitale dell'atmosfera.

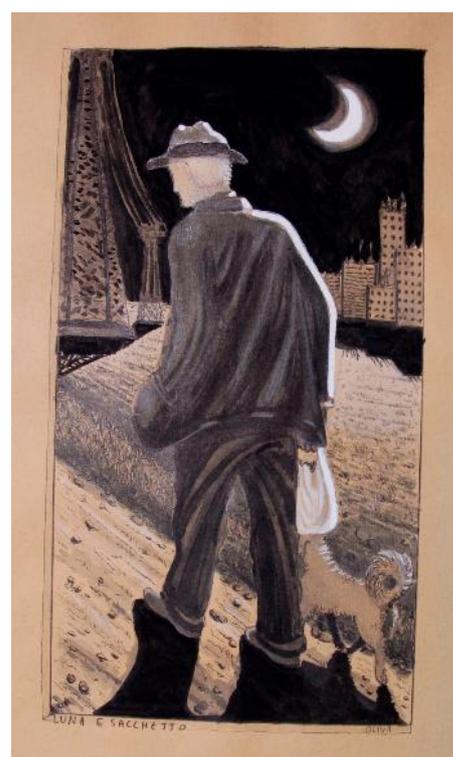
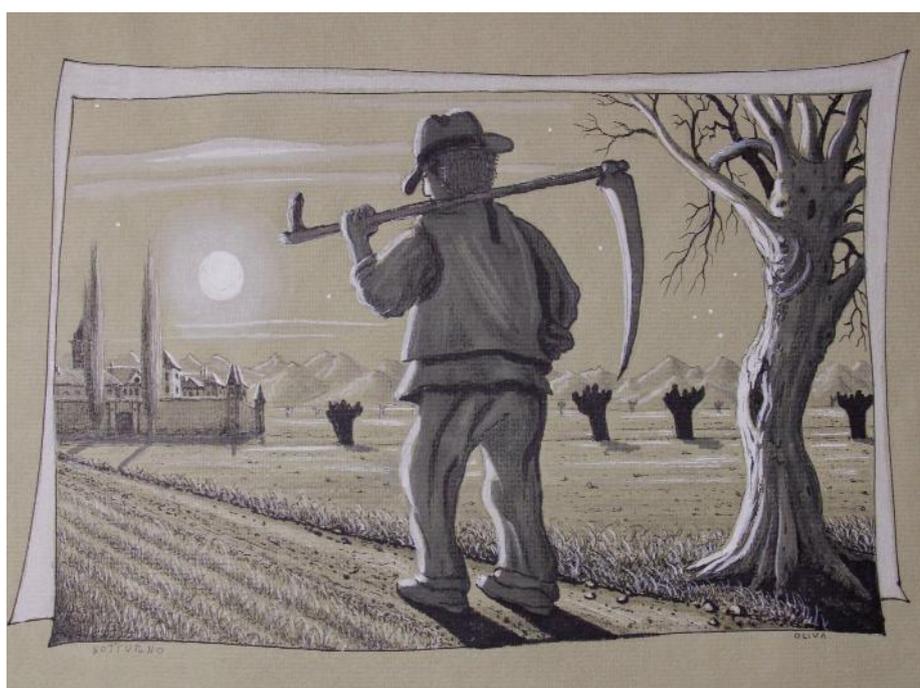
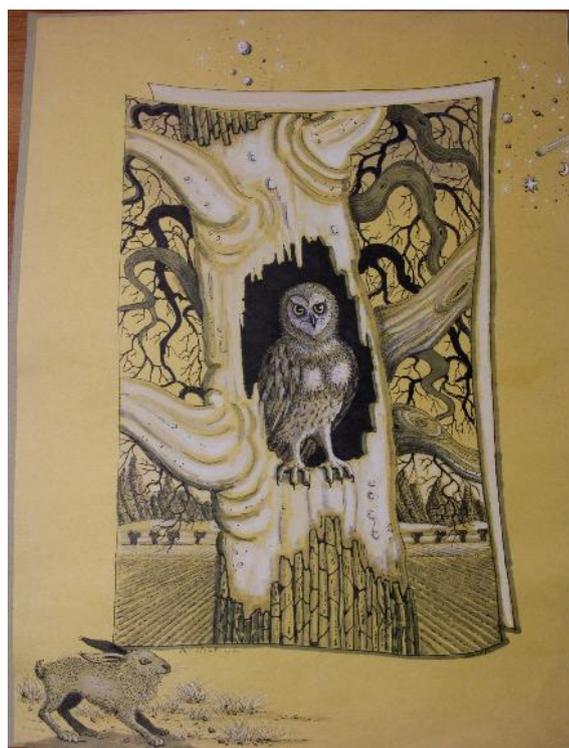


F. Cigheri, *Ritorno dai fieni*

Vito Oliva è formato ad una cultura essenzialmente letteraria o legata ai racconti degli anziani, che trasfigurano la realtà della campagna in un nido memoriale atemporale e atopico. Ci sono rimandi al Pavese e al Pascoli, ma senza tragedia, in un'aura da favola narrata ai bambini, o da leggenda narrata dai cantastorie. La sua stessa tecnica e l'espedito del *trompe-l'oeil* sottolineano questa dimensione.



V. Oliva, *Ritorni*



La montagna di **Mario Becchis** (1905 - ???) costituisce la meta di un ritorno al luogo dell'infanzia, ad una natura che immutabile e impassibile siede nei luoghi lontani dai traffici delle società umane, in una visione grandiosa dei luoghi alpini, come questa matita che sta alla base di vari dipinti a olio che hanno a soggetto angoli di Courmayeur. L'indefinitezza accentua il senso della posizione contemplativa di un Tutto che trascende l'individuo e di cui questi ha struggente nostalgia. La matita dà di per sé un senso di provvisorio, di appunto preparatorio: tuttavia ritiene in questo caso una grande potenza che conferisce all'opera dignità di lavoro in sé concluso.



M. Becchis, *Montagne*

Del tutto analogo il contenuto della ceramica di **Margherita Costantino** (1915-2006), in cui la pittrice ritrae un angolo della campagna di Grosso Canavese, dove la famiglia, lei bambina, si recava in vacanza e luogo di rifugio e di ricreazione soprattutto nel periodo estivo anche dopo il matrimonio con lo scultore Taverna. Erano momenti di pace e contemplazione, rifugio temporaneo anche durante il periodo dello sfollamento da una Torino pesantemente

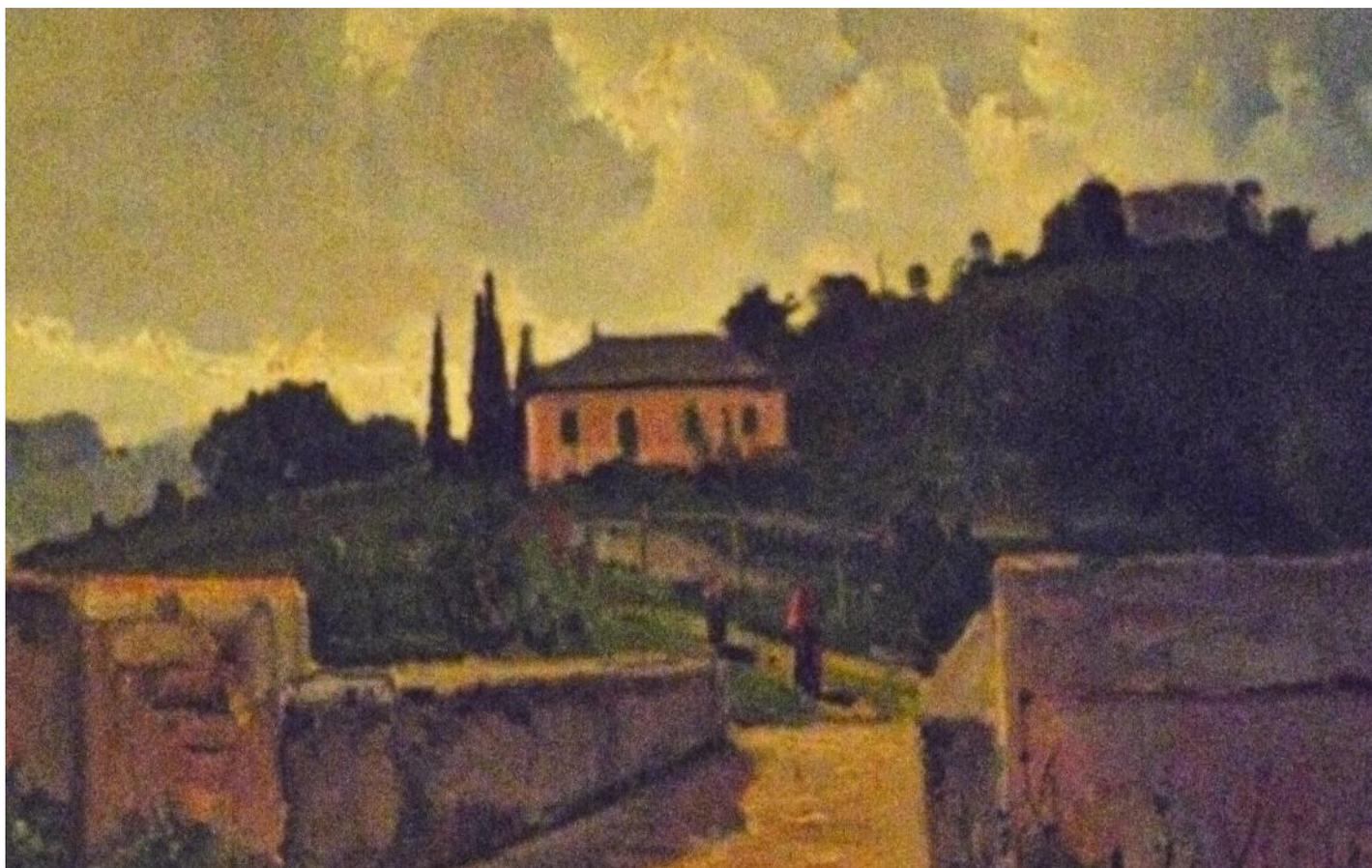
bombardata, momento di riposo anche in anni più recenti, quasi sino al termine della lunga esistenza. Anche la campagna ritratta con modi quasi *naïfs* sulla piastrella dipinta, con i suoi colori chiari, con un profondo senso del *tutto a posto* ritiene molto del ritorno psicologico più che reale alle visioni dell'infanzia popolate da una natura accattivante e misteriosa che ad una bambina in anni felici e ad una donna in anni tragici ricordava l'esistenza "eterna", al di là della Storia, di un mondo di armonia, di vitalità e di grazia oltre e nonostante la brutalità degli episodi che costellano la vicenda umana. E' una dimensione che la mitologia, la Scrittura ha posto alle origini dell'esistenza: poesia, musica, arti figurative, speculazione filosofica ciascuna nella propria specificità ha cercato da sempre di fissarne gli aspetti.



M. Costantino, *Primavera a Grosso*

Grande successo conobbero i dipinti di **Giovanni Colmo** (Torino 1867-1947), fratello anziano del ben più illustre "Golia", Eugenio Colmo (1883-1960). Di fronte ai casi della vita sovente tragici i due risposero in modo affatto diverso, Eugenio con l'ironia, Giovanni - *Ionin* - con la "ricostruzione" in senso romantico - ma come si è visto con atteggiamento proprio di ogni

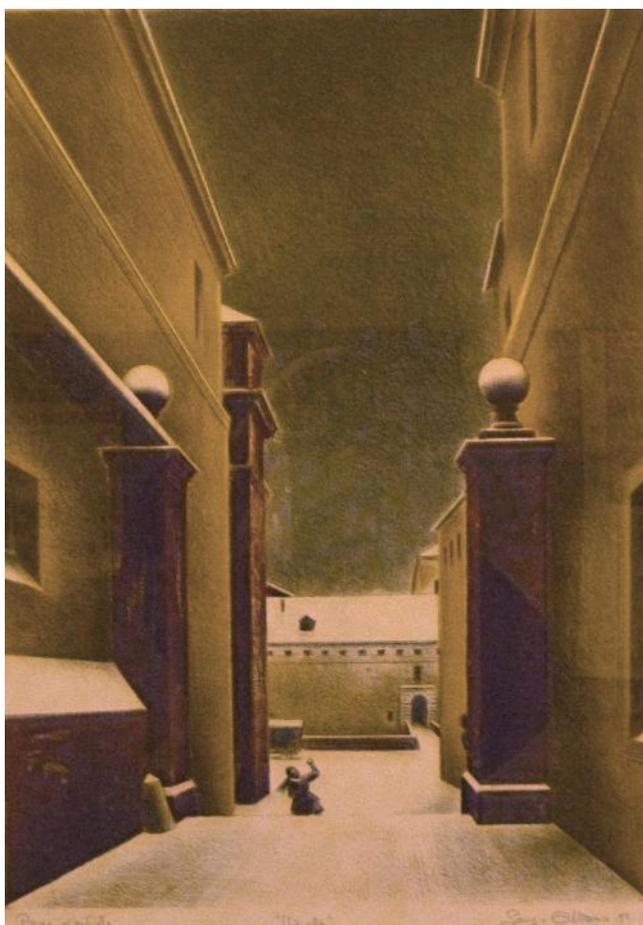
periodo storico - di una Natura rigogliosa, ora grandiosa nelle visioni montane, ora accogliente nelle vedute di campagna, ora “turistica” nelle vedute marine: la sua pittura – che ebbe un folto pubblico di estimatori ed un notevole mercato- è pervasa da un senso della nostalgia, del ritorno ad una natura in certo senso “vergine” - raramente compaiono case e presenze umane -, dall'altra “addomesticata” senza la grandiosità dei paesaggi alla D’Azeglio o alla Friedrich, ad una realtà, insomma affatto tranquilla, potremmo dire “borghesemente” tranquilla. Ed è comprensibile: l’artista si trovò ad operare anche in periodi assai tesi, se non tragici; la sua committenza apparteneva a quella borghesia imprenditoriale e finanziaria che la ricchezza la pagava con tensioni, rischi di crisi gravi, continua apprensione per l’andamento delle borse e dei mercati, in una concorrenza feroce che non escludeva colpi bassi, che quindi rifuggiva dalle visioni tragiche o comunque pessimistiche. Dunque la sua arte raffigura un “ritorno” ad una natura bella, ma composta e familiare, in una parola “borghese”, lontana dal luogo dell’attività per eccellenza, la città, e senza le inquietudini e tantomeno le angosce delle vedute del primo romanticismo. Anche una committenza, in breve, che ha rinunciato al “sublime”.



G. Colmo, *La casa rossa*

I tratti di una realtà trasfigurata dal sogno o dalla fiaba, soprattutto, ha il ritorno verso il luogo dove si risiede, quale si indovina nell'*ingresso in città*, una tiratura di **Sergio Albano**, che ritiene vagamente di un'atmosfera insieme bamboccianta fiamminga e metafisico/surrealistica nelle superfici nette, ovattate di neve, nella figurina che vi compare in un atteggiamento misterioso fra il ludico e l'allarmato, mentre al di là del ponte sul fossato, c'è l'ingresso in una sorta di castello. E' una dimensione onirica nella quale vari elementi tratti dalla realtà si fondono: fra l'altro l'osservatore potrà riconoscere nella casa-forte sullo sfondo la caserma Cernaia, mentre in primo piano un tratto delle strade della Torino storica. Dunque un ritorno in città dal valore ambiguo, come è proprio della pittura surrealista, di realtà accogliente nel freddo ambiente invernale, nello stesso tempo inquietante per le pareti prive di finestre, per l'assenza di gente, tranne quella figurina dal dubbio atteggiamento, per quella casa-fortezza che non promette alcuna ospitalità. E' uno degli stravolgimenti che il Novecento - ma con ascendenze nella letteratura tardoromantica ottocentesca - ha operato sulla realtà o meglio sulla percezione diffusa della realtà.

Francesco De Caria



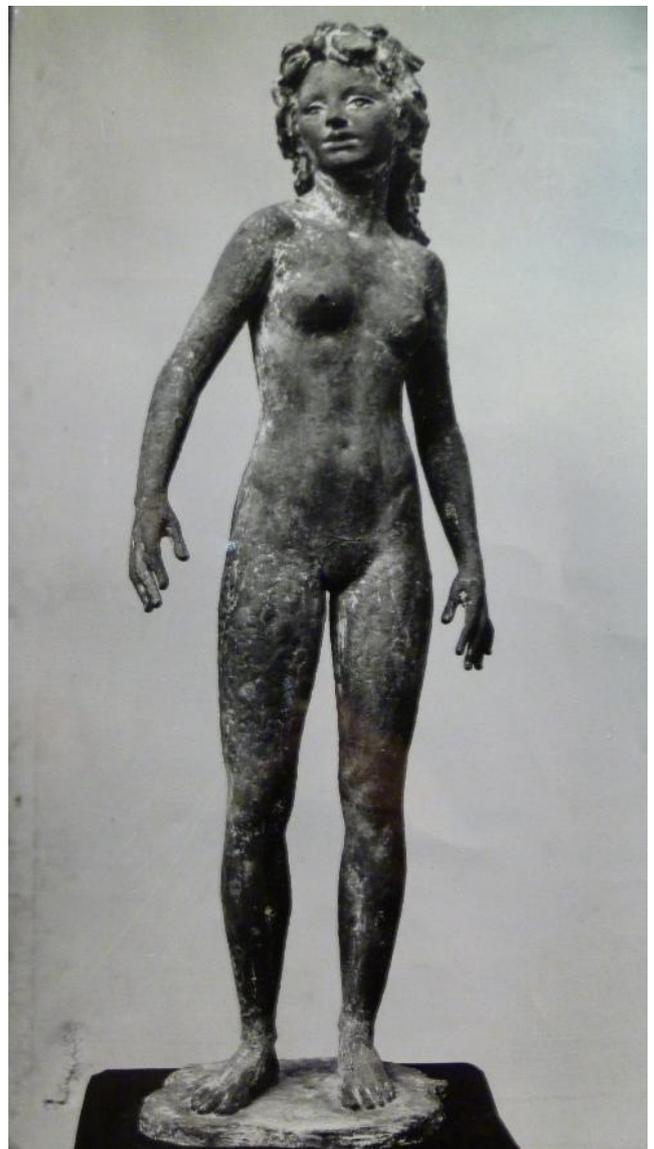
S. Albano, *Vicolo*

Quattro vie

In mostra sono presenti opere che seguono percorsi particolari e di particolare rilievo, che fra l'altro, fanno riferimento a tecniche e ad aree diverse. Riguardo ai soggetti, vi sono comprese le stagioni con il loro eterno ritorno (Viarengo e Alloati) e con l'eterna "resurrezione" della primavera dopo l'apparente morte dell'inverno, espresse, nell'Alloati, secondo i modi classici della raffigurazione di una giovane donna circondata di fiori e di giovinette in un giardino fiorito; vi è il "ritorno" romantico ad un Nulla misterioso che è insieme Tutto in cui l'individuo va a fondersi dopo la morte (Mazzonis); vi è il ritorno al nido, al porto, al padre, all'aureo passato della cultura (Zenari) oppure al punto donde si è partiti, tuttavia con uno scarto, quasi a suggerire che l'esistenza non è stata inutile e che il "ciclo" vita/morte non è cerchio perfetto - giusta antiche raffigurazioni, compresi i rosoni delle cattedrali - ma è comunque un avanzamento dato dall'esperienza (Ghiotti).

Antico è il tema del ciclo delle stagioni, e in particolare del ritorno della Primavera, segno della rinascita dopo la morte, segno di "resurrezione" nella considerazione religiosa dell'esistenza destinata non al nulla ma ad una prospettiva di eternità. Sin dal IV secolo a.C. si individuano nell'anno quattro *Horai*, e già nell'arte antica si ha l'iconografia della Primavera come giovinetta circondata da foglie e fiori. *A la stagion che 'l mondo foglia e fiora* cantava nel Duecento la Compiuta Donzella; le rappresentazioni rinascimentali sono tanto famose che è superfluo citarle e il Rinascimento è stato riferimento per l'arte dei secoli successivi, sino al XX almeno. Riguardo agli autori in mostra, possiamo citare, per questo ambito di rappresentazione del "ritorno", Elisabetta Viarengo Miniotti e l'Alloati, una pittrice ed uno scultore di due generazioni diverse.

Sono opere di **Adriano Alloati** (1909-1975) degli anni Sessanta quelle che rappresentano una sorta di Eden fiorito in cui sono giovani donne assise o danzanti, secondo una iconografia antica, che giunge al Novecento attraverso il Rinascimento e poi il Romanticismo e gli Impressionisti.



A.Alloati, *Ninfa*, anni '60

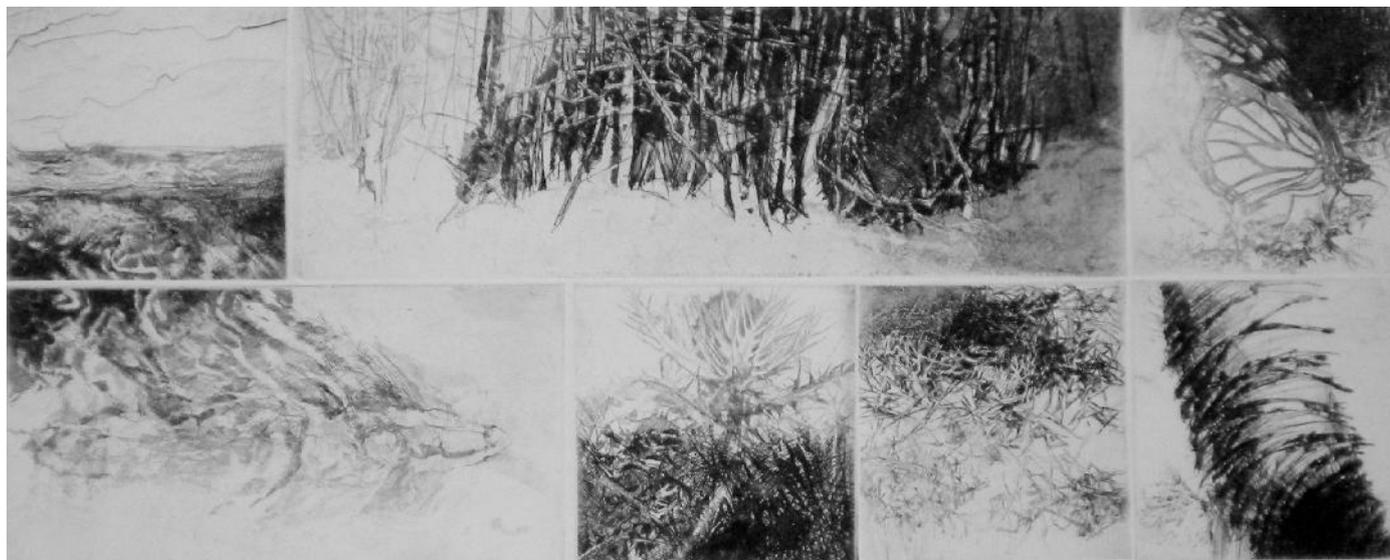


A. Alloati, *La primavera*, anni '60

Le figure femminili dell'Alloati sono di una giovinezza acerba, a sottolineare il periodo della "resurrezione" della Natura; non solo, ma la patina particolare che lo scultore adottava per il bronzo, di un grigioverde opaco da ossidazione, e i resti di refrattario nelle cavità volutamente lasciati, danno il senso del disseppellimento (di *bronzo dissepolto* canta il D'Annunzio, poi ripreso dal Montale). È chiaro che si tratta di un doppio ritorno, quello classico delle stagioni, nel ciclo di morti e rinascite proprio del classicismo e poi di morte e resurrezione in una dimensione eterna nella concezione cristiana, che peraltro trova precedenti ad esempio in Platone, nel mito di Er, nonché nei misteri classici, e di un *ritorno* come rinvenimento, come disseppellimento, quindi non certo replica dell'antica esistenza, ma evocazione di questa attraverso l'interpretazione delle generazioni successive.

All'inverno e alla primavera - metafora drammatica dell'esistenza - fa riferimento **Elisabetta Viarengo Miniotti**, nelle sette stampe da lastra incisa esposte in mostra, che evocano aspetti dei momenti dell'anno, dal mare in tempesta e dalla boscaglia irta all'attesa di una nuova vita, nella linfa che torna a scorrere nelle cortecce e nelle foglie. Un ciclo breve nel quale la rinascita è più che altro una promessa, un'attesa. Nelle sette opere, inoltre, un segno carico di tensione, irto, il nero degli inchiostri che pare in lotta col bianco del foglio, la visione del particolare che non lascia intravedere l'insieme, certo non lasciano molto

spazio ad una considerazione consolatoria: solo il particolare delle foglie, dei canali della linfa, pare rinviare ad una speranza, ad un'attesa di nuova primavera. Una visione che pare lontana nei contenuti dall'opera dallo stesso soggetto, originalissima, carica di colore che l'artista presentò nella mostra dedicata all'*Ottagono* in queste stesse sale: in immagini cromaticamente vivaci, disposte lungo una fascia girata ad ottagono e quindi senza inizio e senza fine o anche con un perenne avvicendamento di fine ed inizio, di morte e rinascita, l'artista pareva esprimere una speranza di fondo.



E. Viarengo Miniotti, *Le stagioni*

Fu una vera ossessione negli anni tardi in **Ottavio Mazzonis di Pralafra** il pensiero della morte, sentita - più che razionalmente considerata - probabilmente come assurdo che annulla un'esistenza feconda ed ancora capace di produrre, di dire nuove cose, nonostante l'età avanzata. Fu infatti soggetto insistito, quasi ossessivo quello dell'*Isola Ildebranda*, la tomba tufacea monumentale che nei dipinti del Mazzonis sorge dal mare, come *L'isola dei morti* del Böcklin; una immagine che sa di morte per molteplici motivi, non solo perché sepolcreto etrusco, non solo perché quanto oggi si vede è "lo scheletro" di un monumento sontuoso i cui pezzi sono progressivamente crollati, ma proprio perché *Toteninsel* la denominò il pittore svizzero che la dipinse negli anni Ottanta dell'Ottocento, epoca di tardo romanticismo e di decadentismo, assillata dalla Morte, su cui l'artista insistette nell'ultima parte della vita. L'acqua, un'acqua scura, ritorna nei dipinti del Mazzonis che riflettono meditazioni sulla morte, con la nera barca che conduce in un misterioso oltre attraverso una palude scura in cui nuotano neri cigni e in cui si aprono le corolle delle ninfee, che ricordano il loto, il fiore della morte. Sul fondo una indistinta luce perlacea. Della visione cristiana, carica di speranza, della luce che sfolgora nelle tavole finali dell'*Apocalisse* incise dall'Artista per l'edizione del Corsini, non pare essere traccia in questi dipinti del Mazzonis, che,

dopo il naufragio della cultura classica e rinascimentale, non vedeva via d'uscita alla decadenza del concetto stesso di Uomo nella civiltà occidentale. Dunque un *ritorno*, in questa *Isola Ildebranda*, ma al Nulla, in un paesaggio inquietante per la sua stessa imponente monumentalità.



O. Mazzonis, *L'Isola Ildebranda*, variazioni, proprietà privata

Altrettanto conturbante è la *Venezia* di **Daniele Zenari**. E' chiaro che la luminosa - anche se è calda di luce serotina - visione di Venezia con le tracce delle sue passate glorie artistiche significa per l'Artista un ritorno all'alta lezione delle epoche illustri dell'arte italiana, in particolare dal Rinascimento al Settecento, nella malinconica coscienza del tramonto della cultura occidentale, che si riflette sia nella scelta della città che il Decadentismo ha prediletto come segno della crisi dell'arte classica in senso lato, sia nella composizione di elementi di antichi monumenti, che riflette l'atteggiamento sia dei *capricci*, sia del *ruinismo* settecentesco. Il leone - che rinvia al simbolo delle glorie della Repubblica veneta - le statue, i segmenti di architetture, tutto richiama un passato luminoso dal punto di vista artistico, nella coscienza della profonda crisi di fronte all'affermarsi di culture altre, e non solo illustri di altri Paesi, sibbene di basso profilo, con deragliamenti in riferimento all'arte folklorica, allo spontaneismo, alle espressioni dell'alterazione mentale, alla rinuncia se non alla condanna della cultura classica e accademica. Venezia è ormai, almeno dal Preromanticismo e poi dal Decadentismo, simbolo di una luminosa, struggente decadenza: una decadenza che presuppone il desiderio di un ritorno ad alti profili, intrecciato con la recondita coscienza di una sua probabile irrealizzabilità.



D. Zenari, *Ritorno a Venezia*

Siamo nel campo dell'Arte Concettuale e del Minimalismo, definiti negli anni Sessanta, con le opere di **Massimo Ghiotti**, eseguite in acciaio, con segni cui l'osservatore può sovrapp-



M. Ghiotti, *La presentazione del figlio riaccolto a casa*



M. Ghiotti, *Ritorno dall'orbita*



M. Ghiotti, *Il ritorno della vela tra le nuvole e il mare*

porre propri contenuti, divenendo coautore in certo senso dell'opera: sulla lastra lucida tracce abrase evocano forme indefinite, una sfera di acciaio non può scorrere nel cerchio spezzato, con le due parti parzialmente sovrapposte. Solo le forme disegnate su carta, che evocano due figure ammantate a braccia aperte, indicano l'incontro del padre e del figlio scappato di casa, alla ricerca di chissà quali mete e puntualmente deluso: anche questo un ritorno, dunque, ma da una sconfitta, da un tentativo di affermare se stesso autonomamente, pesantemente fallito. Un ritorno che è una rinuncia ai propri progetti in fondo. Una visione pessimistica, che del resto pare accomunare molti degli artisti presenti in mostra, altamente significativi, come la loro stessa fama garantisce. Purtroppo una conferma di quanto già osservato in molte altre occasioni. Tanto più inquietante, se si pensa alla grande cultura che questi autori hanno avuto ed hanno, al pesante periodo di apprendistato presso Maestri riconosciuti, privati o in Accademia. Ma anche di questo il Collegio si è sentito in dovere di dar testimonianza, quasi una auto esortazione a cercare nuove strade per la formazione e l'insegnamento, per infondere ideali e principii, per indicare scopi degni per i quali battersi e con i quali darsi nuova speranza nel naufragio.

Francesco De Caria

Ritorno alla madre

Per molti scrittori anche la morte è un ritorno al grembo materno. La citazione più nota, consueta, è quella del sonetto di Foscolo "A Zacinto". Tuttavia alcuni artisti hanno letto il ritorno alla madre in un senso più affettivo e letterale, come la rievocazione di un tema di nido e di protezione.

Felice Tosalli è notoriamente un animalista, in questa direzione va il suo lavoro di scultore e di ceramista e anche la sua attività di disegnatore.



F. Tosalli, *La madre*

Nell'opera che abbiamo presentato in mostra, il piccolo torna alla mamma nella maniera più spontanea e naturale, succhiando il latte perché per lui è ancora l'unica fonte di vita: questo colloca la madre in una dimensione sacrale, animale o essere umano che sia, tuttavia è una sacralità del tutto immanente, legata al ritmo della vita fisica.

Diverso è il caso della *Ninfa* di **Renzo Igne**, dove la natura evidentemente e profondamente terragna della madre - un principio materno e di generazione della natura: Igne ne

fece una serie nel 1982, ma tutte senza bambino, tranne quella esposta - si sublima, nel gesto dell'abbraccio, assumendo in sé tutte le maternità e le tenerezze immaginabili, assolutizzando il rapporto a qualcosa di rivelato per sempre; in questo senso, l'uso dell'argilla è perfetto, più compiuto ed espressivo di ogni altro materiale possibile, proprio perché la terra è madre: del resto, di argilla fu impastato il primo uomo, da Jahvé, ma anche dal dio vasaio, nell'antico Egitto come in America Latina.



R. Igne, *Ninfa*

Questa figura, comune all'immaginario di tutti gli uomini e di tutti i tempi viene sublimata nel cristianesimo nella persona di Maria, che infatti compare in questa versione molto esplicitamente nell'opera a collage di **Simonetta Satragni Petruzzi**, che nella *Pietà* legge un "ritorno al grembo della madre". Certo ciò che l'immagine suggerisce da un punto di vista religioso, anche nella sua drammaticità, è una sorta di sonno provvisorio nella morte, dal quale noi sappiamo, perché cristiani, che Cristo si ridesterà. Ma qui è colto il momento umanissimo in cui la mamma abbraccia il suo figlio morto ripensando agli infiniti abbracci riservati al bambino, neonato e poi cucciolo di uomo, quando era semplice raccoglierlo, piccolino, in un gesto delle braccia che arieggiava un nido.

Dunque, una sintesi dell'amor materno sublimato dalla nascita alla morte e anche dopo, una immagine che appare, idealmente, come un cerchio, infinito perché continuamente ripercorso da tante madri - animali, umane o semidivine - e continuamente segnato da un viscerale amore.



S. Satragini Peruzzi, *Pietà*



Che la maternità assoluta abbia una profonda e antichissima radice in cielo in tutti i sensi, lo dice la mitologia remota del Mediterraneo, per cui l'opera creatrice viene compiuta da un principio femminile, Eurinome, e lo rievoca con un sorridente distacco novecentesco **Fernando Eandi**, come in una fiaba, e fiabesco è il modo della sua pittura, con i suoi prediletti

F. Eandi, *Con l'Orsa Maggiore*

toni azzurri: l'orsetto di pezza giace, tenero ricordo d'infanzia, guida in un percorso di ritorno memoriale al passato ma anche di iniziazione, fratello del Bianconiglio di Lewis Carroll e figlioccio delle fate; tuttavia, o forse proprio per questo, guarda consapevole in cielo Lei, la Grande Orsa, simbolo della Madre Natura e del ciclo dell'Eterno Ritorno, dove la morte ha un senso, un ritmo, e soprattutto un dopo.

Drammatico, il ritorno freudiano alla madre come narrato, con la consueta squisita raffinatezza, da **Mario Gramaglia**; sulla figura ambiguamente androgina, in una sagoma che sembra astrarre il grembo materno, si levano gli iris, fiori della morte; tutto, qui, ritorna: la bellezza astratta ed immortale di un principio femminile che però in sé trattiene l'altro necessario elemento - infatti, prima di tutto Eurinome piega il grande vento a divenire Ofione, per ottenere un principio maschile che la aiuti a generare il mondo -, l'atto generativo alluso elegantemente da una forma trapezoidale, capace di racchiudere il grembo, luogo di ogni gestazione, ma segnato dalla forma dell'iris, emblema, soprattutto liberty, della morte. Forse consolato dal sogno dell'eterno ritorno; il tema è però soprattutto l'equazione femminile uguale morte: un ritorno vano e fatale, senza pietà.

Donatella Taverna

M. Gramaglia, *Penelope attende il ritorno di Ulisse*

