

Persistenza della Figurazione Fantastica

Artisti

Armodio (Piacenza, 1938)

In quanto capace d'immaginare simili inganni - e poiché li ritrae come realtà oggettive - si può sospettare che il pittore saprebbe realizzarli conferendo loro una struttura meccanica (ma perché nel suo immaginario entrano così spesso le parole? Esse non possono - o non potrebbero - costituirsi come presenze materiali). È come se la cosa fosse "messa in posa". La sua apparenza fisica è virtù della pittura perché l'autore non ama la cosa ma la sua immagine, ideata per illudere i sensi, l'immagine dell'immaginario, doppia trascrizione della visione mentale. L'oggettività della rappresentazione, non offre però appigli a valutare la mai sopita diatriba tra fotografia e dipinto che s'è rinfocolata di recente, ancora una volta, con i fautori dell'oggettività di matrice "iperrealista", tanto amati negli ambienti borghesi benpensanti. La sostanzialità pittorica delle opere armodiane allontana il tema. Egli non ricerca la riproduzione, né ha la falsa pretesa alla descrizione documentaria talvolta rivendicata dai fotografi e che pone in soggezione imitativa certi pittori. In nessun caso le invenzioni di Armodio potrebbero essere riferite fotograficamente poiché non consistono nel loro APPARIRE materiale bensì nel loro ESSERE mentale. È dunque esplicita la qualità peculiarmente pittorica della fantasia armodiana. Così vediamo l'artista provocare volontariamente ogni sortilegio pittorico, cercare gli equilibri formali più precari protendendosi ai margini estremi dei canoni, le finezze cromatiche più intriganti, la più impervia tessitura materica usando, con destrezza virtuosistica la tecnica della tempera, antica e preziosa, inalterabile, severa procedura che richiede grande pratica, sapienza, tali da regalare altre - come la tecnica a olio - a ruoli di dominio dilettantesco.

Erio Baracchi (Modena, 1926)

Ma se considerando l'introduzione dapprima di paesaggi intravisti dall'interno delle case-fortezza, e poi della figura umana qualcuno valutasse un ritorno alla figurazione, andrebbe però avvertito che mai le figurazioni di Baracchi sono state altrettanto astratte. L'immissione dei dati naturali nelle sue fantasie non fanno che accentuare l'allucinata e lucida follia orfica dell'artista, ma soprattutto danno ragione al fatto di non aver rinunciato alla chiaroscurale mimetica determinazione volumetrica degli oggetti, peraltro condotta con un'acribia irriducibile e capace di determinare accostamenti cromatici inusitati e pur sempre illusivi, come se gli oggetti fossero diffusamente colpiti da una luce aliena inadatta a provocare vere luci o vere ombre, cosicché all'ambiguità strutturale del disegno - dove talvolta si rilevano trompe l'oeil spaziali, alla Escher - si aggiunge anche quella del colore capace di offrire sia l'illusoria concretezza oggettiva della rappresentazione quanto d'istillare il sospetto che ciò che vediamo possa essere impalpabile, in realtà, come la proiezione di un ologramma. Il finto razionalismo nella progettazione delle architetture ha finito per includere pure giardini, e orizzonti lontani, albe e tramonti del tutto "incredibili" osservati da donne estatiche, e potrebbero ritenersi presenti abitando quei luoghi inabitabili, o non eserci affatto facendo parte anch'esse alla medesima illusorietà visionaria, o soltanto immaginando se stesse al suo interno.

Emilio Baricco (Padova, 1946)

A guardare i bronzi delle sue sculture, gli acquerelli, i disegni, le incisioni, si resta sorpresi dall'insolito clima che ne definisce l'impronta.

Di certo è un artista per cui l'immagine è fondamentale, non un ripiego. Ma quale immagine? Sicuramente un'immagine inconsueta, Egli, cioè, affronta i suoi temi con spregiudicata fisionomia, tra forme classiche e innovazioni formali. Ed è appunto in tale "impresa" che dimostra e rivela l'autentica padronanza delle sue capacità espressive.

Teste, mani e ali, cavalli e violini, labirinti e conchiglie, fanno parte del suo prezioso corredo. Ne fanno parte però rimandando, in ogni caso, ad un senso misterioso della realtà, ad un significato metafisico.

Quando Baracco dice "di-segno in-forme", vuol dire propriamente segno e forma di una totale allusività, dove

l'informe si riferisce soltanto al significato di una verità che ci sfugge nel suo segreto sentimento enigmatico.

Quindi, le sue immagini, non si possono leggere direttamente, per quello che ci appaiono; bisogna leggerle indirettamente, per quello a cui si riferiscono, che resta oscuro e misterioso. Ecco dunque come interpretarle.

Si tratta di capirle per i loro riferimenti occulti, che rimandano ad "altro" e non al loro esplicito senso.

È qui che Baracco scopre i suoi segreti e comunica le tracce dei suoi occulti richiami. Così prende finalmente rilievo il senso vero delle sue immagini, sottratte al logoro gioco delle facili somiglianze: in altre parole, le sue immagini gli assegnano il compito di garantirgli il merito di una verità trasfigurata. Così le sue visioni rientrano naturalmente alla sua ombra inquieta come segnale di certezza che hanno nel sogno e nei fantasmi le loro garanzie.

I processi che lo guidano sono legati ad una coscienza che ha in lui una convinzione e una consapevolezza totale. C'è nella sua emotiva sensibilità una finezza risoluta che lo rende consapevole e gli assicura l'autenticità dell'ispirazione.

È così dunque ch'egli difende il suo mondo, le sue fantasie e il suo estro, infine le possibilità delle sue invenzioni creative.

Alberto Bertoldi (Prà Lilla TO, 1955)

Osservando i dipinti di Alberto Bertoldi mi chiedo se non possa esistere un automatismo psichico indotto. In altre parole, seguendo la teoria di André Breton, considerando che la morfologia, il colore delle nuvole e l'identità loro sono impercettibili, giacché imprevedibili, mutanti e meravigliose, si può argomentare, allo stesso modo d'altri giochi surrealisti atti a provocare l'immaginario inconscio e subconscio che l'osservazione delle nuvole sia da considerare uno stimolatore psicanalitico come l'interpretazione della decalcomania o del flottage di Max Ernst, se non intendere oggettualmente l'assunzione della loro forma informe contraddicendone, capovolgendone la percezione e il senso come un ready - made di Marcel Duchamp.

E' certo, in ogni caso, che nell' arte tutto quanto pertiene alle nuvole fa parte per considerazioni affini alla sfera del fantastico.

Il pittore di nuvole si fa condurre, segue un filo d'Arianna che svolge usando l'occhio interiore, segna un tracciato, una scrittura di pensieri senza logica oltre a quella pittorica fine a se stessa. La percezione occidentale dello spazio non è cosmogonica come quella orientale. Qui abbiamo la certezza d'avere "i piedi in terra" né ci riesce concepire lo spazio senza un "sopra" e un "sotto". Collocati convenzionalmente "sotto il cielo" con Bertoldi, come nelle opere più recenti, ci serve la freccia della cima di un albero, il profilo sommitale di un edificio, il sismogramma di cime montuose, lo spietato assoluto orizzontale della linea marina. Questi punti di raccordo prospettico, quando ci sono, tranquillizzano: sono sostegni e supporti, indici per rivolgere lo sguardo verso l'alto. A dispetto dell' accanimento oggettivistico, meticoloso, con cui Alberto opera un congelamento della forma, possiamo dire che la sua è una pittura difforme: solitaria, fuori moda, estranea, originale e anche bizzarra poiché non è ripetiti va pur rincorrendo sempre lo stesso soggetto, ma il più mutevole e immaginifico. A volte vedo ogni suo dipinto come pagine miniate di un laico libro d'ore, altre volte come il racconto metaforico del nostro tempo fuggente e sfuggente, misero e trionfante, incosciente e sciente, inqualificabile.

Dino Buffagni (Modena, 1965)

Nella pittura di Dino Buffagni, ogni quadro è molto di più della semplice rappresentazione di ciò che è racchiuso dalla cornice: sottintende una storia.

Che l'osservatore è chiamato - costretto, addirittura - a raccontarsi. Così gli oli di Buffagni non sono fatti semplicemente di immagini, ma di storie di cui queste figure sono solo un momento.

Poi, certo, c'è la figura: che nello stile dell'artista è sorprendentemente aderente alla realtà, eppure toccata da quella magia che fa di un oggetto quotidiano di cui, nella vita, ci accorgiamo a malapena, qualcosa di sorprendente. E questo grazie magari ad un contesto "spiazzante". Il libro diviene una porta, porta per la fantasia (non è sempre stato così?), la sveglia spaccata, persa l'inesorabilità delle lancette, libera la magia del tempo. E anche questo lo sappiamo. Che ce lo raccontino, però, sorprende sempre.

Stefano Cecchi (Pisa, 1953)

Pittura impressionante, quella di Cecchi, per l'apparente facilità con cui si enuncia con una materia che - lo dico sebbene non abbia ancora ben compreso il motivo che mi induce a quest'idea - mi ricorda Rembrandt e Goya.

E' un tragico sghignazzante, un moralista apocalittico, un visionario catastrofico come un Kubin dal cui mondo sensuale sia scomparsa ogni minima traccia di conciliante rapporto con la quotidianità, è un pittore dalla straordinaria volgarità paragonabile a quella del migliore George Grosz, allucinata, di un vitalismo sgangherato, e che raggiunge il sublime. Tragico, potente, irriferribile a parole giacché il suo linguaggio pittorico esprime pienamente le proprie specifiche facoltà. La forza del colore, che è pure quasi sempre simbolico, la complessità dei temi, l'enormità anche fisica delle sue tele, dove cercar il "buon senso" sembrerebbe una bestemmia, realizzano uno dei più sconvolgenti ritratti della società moderna.

Patrizia Comand (Milano)

Il teatro delle pose convenzionali che si fa suggestione implicitamente grottesca, il paradigma della bellezza corporea evocato con eccesso sensuale, si sono trasferiti da quelle trattazioni larghe a serie pittoriche di più serrata concentrazione.

Comand ha dissezionato altri topoi dell'antico - il balance del costruito, certi luminismi da notturno dell'anima - e ne ha fatto materia per iconografie di serrata tensione inventiva. Le figure, ancora stagliate su fondi che valgono scenario vagamente metafisico, contrappongono la propria espansa corporeità al gioco aereo dell'immaginario, alla sospensione che ne fa figure fantastiche. E gli attributi, che si coagulano intorno alla figura come trame simboliche dai forti umori - il trono, il pesce, il serpente - erigono un teatro intellettualmente lucido tanto quanto abbigliato della dimensione di un trasognamento fascinoso.

L'operare di Comand è, s'è accennato, tipicamente ciclico. E ogni ciclo aggiunge consapevolezza alla sua ricerca, nella quale convivono perfettamente una lucida tensione intellettuale e un sensuoso piacere visivo: valori, entrambi, dei quali sempre più ci rendiamo conto di non poter fare a meno.

Raffaele De Rosa (Podenzana di Carrara MS, 1940)

Potete trovare tutto in lui, com'è stato detto: da Cavallini, allo Angelico, a Paolo Uccello: ma questi grandi nomi non suscitano scandalosa ironia solo a patto d'intendere che De Rosa ha più innate radici nel macchiaolismo, nel postimpressionismo, e in altro ancora che sia, d'accidentata cultura, il fantasma allegorico ospitato nel proprio diario di visionario. Un fantasma fuori dal tempo e fuori dai luoghi, spiritato e spiritoso credente di sé.

In questa "geniale" approssimazione di tutto nei termini di eccezionale innocenza che ci siamo dilungati a spiegare, ci sembra specifico indicare quello ch'io chiamerei l'infinito patetismo oleografico che s'insedia nella strana metafisica di De Rosa, il cui segno, più sicuro e incattivito del colore, perpetra le armature visionarie. Le "touches" d'impatto coloristico risolvono traumaticamente lo scatto mimico di queste spoglie culturali, le stature personalizzate dei fantasmi convogliati in uno spazio scenografico, in un teatro di fogliami incendiati di volute fiorite con tenerezze da petalo, di freddi azzurri e spettrali: lembi, tralci, gesti, falde e rattoppi dell'umana corteccla nella pittura d'ogni tempo. Il grottesco tocca sempre sul vivo una paludata animazione, un

tripudio gremito d'echi grafici, di "chiffons" colorati, quale infinita possibilità di una pittura che sembra stimolare sempre la sua immaginazione, anche a costo di arrischiare i punti di arrivo: ben visibili, questi, d'altronde, nelle opere in cui la visione si fa chiara e scandita, acuta di sensi e di soprassensi. È persino autorevole la sua spregiudicata pantomima da corteo cavalleresco: una stregante buffoneria novellistica.

Questo pittore va fuori dal seminato ideologico, fuori dalle orbite della fenomenologia materica in cui oggi s'impegnano e si consumano l'arte e le intenzioni dell' arte. De Rosa cerca e persegue un racconto visionario, suscita la sua fede evocativa nello spazio delle apparizioni, in una mimica che abbia ancora significato per l'uomo, e sia pure la stravolta figura del cavaliere errante, sia pure la spoglia, il vuoto di una grandezza perduta.

E' particolarmente significativo che De Rosa cerchi proprio nella storia il valore eversivo della sua natura innocente e anarchica, la testimonianza della sua singolarità romantica. Questo lo salva dal culturalismo delle tradizioni sprovvedute, da tutti i rifacimenti dell'"antico" prossimo e remoto in cui si consuma il mai sopito eclettismo toscano e fiorentino. Dentro questo pittore spiritato e acceso dalla propria febbre, vive e brucia la fiamma di una innocenza, che è qualità e azzardo dell' essere. E' tutto suo il compito della liberazione e dell' accusa nell' atto del vedere e del dipingere. Sbaglia e vince da sé. Questo gli è dovuto, a riconoscimento del suo dirsi e del suo farsi "persona" dentro la pittura.

Valdimiro Elvieri (Schio VI, 1950)

Elvieri è un artista lietamente inquieto, mai ingabbiato da nessuna formula, mai rinchiuso nella sterilità dell'impotenza immaginativa.

Venuto in possesso degli strumenti più aggiornati della tecnica incisoria, dopo aver lavorato negli studi di stampa più avanzati in Italia e in Francia, con un impareggiabile fiuto da seguio non solo delle mutevoli stagioni delle forme artistiche, ma dei sommovimenti di ogni arte e di ogni svolta culturale di pensiero, curioso di tutto, di archeologia come di musica, attraverso tuffi di esperienza nei più diversi campi sempre fiutando nuovi sistemi formali, nuove rivoluzioni strutturali, nuovi apporti di strumentazioni artistiche e scientifiche, materiali e spirituali, tutto assaporando e tutto scavalcando per un cammino sempre avanzante. Fino a studiare nuove tecniche di incisione, dopo quelle tradizionali antichissime dell'acquaforte, dell' acquatinta, della xilografia, perfezionando l'uso del bulino e della puntasecca, passando alla puntasecca su plexiglas, alla grafica combinata della matita luminosa disegnante nel buio su pellicole fotografiche con interventi di puntasecca, poi, sulla pellicola stessa o sulla carta di stampa cibachrome, graffiandola o raschiandola opportunamente. Gli effetti grafici delle mille delicatissime sfumature modulano i passaggi dei bianchi e dei neri, che, in luci realistiche o spettrali, evocano immagini inedite dal buio delle materie o improvvise apparizioni di fantasmi ectoplasmatici che fuoriescono direttamente dall' inconscio.

Un procedimento figurale, questo, che bene si affianca al procedimento narrativo, solo in apparenza rispondente ad una logica realistica - come avviene per la scrittura di Kafka - dove, mentre la descrizione appare rispondente alla fredda e convincente realtà quotidiana, di fatto, invece, fa passare le più immaginose simboliche degli inconsci individuali e collettivi.

Dario Lanzetta (Sarno SA, 1982)

Se ciò non bastasse, i corpi sono avvolti da un'atmosfera ostile e minacciosa, cercano invano di fuggire da uno spazio di oscure visioni dove si respira un forte senso di costrizione, di soffocamento, dove cromie scarlatte e ardenti (simbolo di carnalità e passionalità) penetrano e zampillano come effusioni laviche nei tessuti organici facendone un tutt'uno, da cui è ben difficile districarsi. Francis Bacon docet.

Nell'attesa di un'epifania dell'assoluto, che forse non avverrà mai, questi personaggi sono l'emblema di un'umanità derelitta; pur avvertendo tutte le contraddizioni e l'insensatezza della condizione umana, Dario Lanzetta non ci fornisce una via d'uscita di questo eterno dissidio interiore. Ma proprio questa reticenza ci offre una chiave di lettura misteriosa ma affascinante, dove ognuno di noi è chiamato a dare il proprio contributo.

Mario Lipreri (Curtatone MN, 1938)

Lipreri si è addentrato nella più interna problematica della pittura con attenzione, quasi con circospezione, saggiando il terreno via via e procedendo assai lentamente, ma senza esitazioni, ben deciso ad affrontare l'ignoto. Per questo, osservando i suoi dipinti, il termine "ricerca" appare quanto mai adatto a definire lo spirito che li anima.

Vi si legge un'attesa, una tensione avvincente, e vi si delinea chiaramente come l'opera sia solo in minima parte predeterminata e si definisca mano a mano, prendendo il suo aspetto quasi imprevedibilmente. Le immagini dei dipinti di Lipreri sono come delle emersioni di indecifrabili tracce fossili, scritture, sedimenti la cui origine e significato ci risultano misteriosi. E' come se apparissero tra le sabbie del Po a causa di una secca, o si rivelassero allo sciogliersi delle nevi, appalesando forme e colori che per tutto il tempo durante il quale erano nascosti sono stati levigati, macerati, così da toglierci la possibilità d'identificarne la natura. Nè si può dire se si tratti di tracce d'artificio o del caso. La sensazione è tuttavia assai viva ed inquietante.

Lillo Messina (Messina, 1941)

Per Messina, come per Ulisse e per Brindano, conta l'andare sulle ali del sogno, non il dove, che la meta finale e pure sempre l'isola del mistero.

Il sogno è l'occhio della polena che scruta gli illimitati spazi azzurri.

Oltre il riverbero accecante del sole meridiano e dissipa la cortina dei vapori, sospesi sulle acque, e squarcia la caligine annichilente del cielo notturno.

La mirabilis insula picta di Lillo Messina è una stupefacente cartografia di terre emerse lambite dal mare: isole, scogli, atolli, promontori; ma anche di immani piattaforme attrezzate e macchine galleggianti di inesemplata concezione architettonica e struttura formale per tanta mirifica ingegneria, insieme futuribile ed arcaica, inducono il sospetto che siano l'inesplicabile opera di un'intelligenza aliena, in chissà quale precordio ancora silvano dell'umanità. C'è una valenza metafisica (o forse ermetica) in queste tavole sinottiche della totalità su cui si è concentrato, credo in modo pressoché esclusivo l'interesse dell'artista.

Il quale felicemente vi consuma il proprio magistero di raffinato pittore, e aggiungo, di persona avvertita e sensibile in un ventaglio convergente di suggestioni, di inquietudini, di premonizioni mi pare giusto precisare che nell'immaginario di Lillo Messina continuano ad agire, con una loro risonanza dolorosa, la realtà e il suo portato di urgenze sociali ed esistenziali sul piano planetario. Sono latenze che le presenti partiture non svelano, se non per segnali indiretti.

Eppure le indovino sottese, anzi le considero gli imput motivazionali degli assunti di questo fitto e lungo ciclo pittorico in cui l'artista prefigura, se mi è concessa la metafora forse oggi abusata, una sorta di casa comune delle diversità, un ideale arcipelago abitato da un'umanità finalmente conciliata con se stessa e con il mondo.

Romano Notari (Foligno, 1933)

Quella di Notari è ormai una storia lunga, che procede trasversalmente rispetto ai percorsi degli artisti della sua generazione variamente attratti, i più, dal neoinformale o dal neopop.

Né è stata accolta almeno dai neosurrealisti dove avrebbe potuto agevolmente trovare un alveo, ma giusta esclusione poiché in Notari manca il ludico, manca pure l'automatico, vi è per di più un'idea del sacro e del mitico, e altri aspetti che lo allontanano dal surreale accostandolo, appunto, soprattutto al simbolico. Dunque lo si deve considerare un fantastico, un visionario, non un surreale. Ma dall'inizio degli anni sessanta, allorché

hanno cominciato a determinarsi chiaramente i motivi della sua ricerca, nessuna osservazione tra le molte - alcune autorevolissime e brillanti - ai suoi modi espressivi tanto particolari, mi è sembrata così lucida, ora persino preveggente... Più recentemente Notari ha dipinto immagini la cui destinazione al centro di uno spazio sovrastante è così chiaramente determinata tanto da escluderne ogni altro possibile utilizzo, implicando la cupola o le vele come forme plastiche ospitanti. Si tratta di lavori in cui l'allusività e la finzione spaziale raggiungono la maggiore intensità. Sono superfici circolari, ovoidali, e triangolari che accolgono un immaginario in cui il barocchismo dell' assunto si

è apertamente affermato in tutta chiarezza e le figure hanno subito ormai la trasformazione finale, divenute uccelli di luce, laica parafrasi dei trionfi angelici dei cori di troni e, cherubini, circondanti la lanterna delle chiese settecentesche.

Claudi Olivotto (Bressanone BZ, 1943)

Raccontare attraverso le immagini, in una lunga affabulazione di neri, di rossi, di verdi e di gialli, che prendono il via dalla realtà e dai suoi quattro elementi e sviluppano l'idea, in una continuità di azioni e di pensieri che giungono all'interiorità.

Questa la caratteristica delle tempere di Claudio Olivotto. In queste opere, si rivela pertanto il significato della vita. Esso rimanda continuamente al movimento, al presente e al senso dello spirituale, che si disvela all'interno della materialità e attraverso di essa.

Ed ecco che, come in una favola, elementi reali si mescolano a quelli immaginari, ma pur sempre presi dalla quotidianità, in un gioco, dove l'assurdo si manifesta in tutta la sua leggerezza, come in un'epifania, che si contrappone alla pesantezza, sempre trattata con ironia, degli elementi meccanici, che qua e là fanno capolino.

Franco Parisi (Roma 1972)

La sua opera è stata attentamente indagata da esegeti precisi e appassionati, che ne hanno individuato suggestioni culturali, analogie iconografiche predilezioni formali: l'amore per il manierismo emiliano e toscano, per il simbolismo italiano e tedesco, per le Secessioni di Oresda e di Monaco, per una classicità rivissuta nei temi e nel segno, insieme a consonanze con gli xilografi italiani del Novecento. Una situazione creativa non consueta, nutrita di componenti mitiche e misteriosofiche, avvertite come bellezza vitale, in grado di creare una attualità evocatrice, di dare impulso ad un atteggiamento catartico, che trasformi l'angoscia esistenziale in essenza estetica. Il passato diviene sorgente del presente: risalendo ad esso si attinge il fondo dell' essere, si scopre quella realtà originaria, che consente di chiarire il divenire. Carlo Fabrizio Carli ha opportunamente rilevato come l'artista riviva stati d'animo e attitudini spirituali in un contesto contemporaneo e come i nudi che egli dipinge possiedano le fisionomie dei giovani di oggi. Egli non insegue la perfezione asettica di una bellezza stereotipa, analogamente a Klinger, introduce elementi realistici in situazioni oniriche e simboliche. Vivere il mito significa rendere attuali eventi ancestrali, penetrando in un mondo trasfigurato, affrontando una esperienza di natura religiosa. È il tempo sacro: partire dal presente per ricercare l'inizio assoluto, riconoscere che l'uomo è quale è oggi perché una serie di avvenimenti esemplari è accaduta ab origine. L'artista pone in atto un meccanismo dinamico nutrito di nostalgia, una carica creativa forte e in qualche modo altera, che ricorre al passato per affermare la propria identità. Temi e personaggi del mito esistono quali realtà psichiche; come afferma James Hillman la psicologia del profondo si rivolge alla mitologia per comprendere noi stessi nel presente. Crea una via psichica, che diviene realtà vivente. Non possiamo toccare il mito senza che esso ci tocchi a sua volta. È la "tremenda passione" di cui parla Parisi, che fa irrompere una domanda essenziale, alimenta una strenua ricerca. L'artista anima i suoi temi attraverso un sorprendente segno xilografico, segno dinamico, organico, vorticoso, dalle linee a fasci, che definiscono i muscoli, disegnano i corpi, incidono i volti. Mentre in pittura propone figure isolate, bloccate in uno spazio simbolico, intente in gesti silenziosi e sacrali.

Franco Rinaldi (Bagnolo Mella BS, 1954)

Volendo sintetizzare ed evidenziare in poche righe il senso della ricerca artistica di Franco Rinaldi (autore bresciano, essenziale e originalissimo che seguo da vent' anni), segnalerei soprattutto la magia surreale ed onirica che si sprigiona dai suoi lavori e dai suoi personaggi; direi anzi che Franco è tra i pochi Artisti oggi, capace di trasmettere Aura Cosmica e Respiro Mitologico insieme. È evidente a tutti, infatti, la capacità di regalarci mondi interiori e visioni ancestrali, che esprime anche nella sua poliedricità tecnica: ceramica, libri d'artista (celebri quelli realizzati con A. Merini, Casiraghy, Di Poce, dall'amico editore e Artista Alberto Casiraghy, creatore delle edizioni Pulcinoelefante) , disegni e "Taccuino d'Artista". Sapendo quanto Rinaldi condivide il mio

aforisma: "Un pittore deve dipingere una cosa sola! quella che non si vede", colgo l'occasione per ribadire che Rinaldi mi appare come un vero Alchimista dei Sogni, che riesce anzi a fare del sogno, il vero creatore della propria Arte e generatore di creatività allo stato puro, in cui i sogni diventano, seme e matrice delle sue metamorfosi ancestrali, delle sue crisalidi iconologiche e mitologiche, dei veri e propri germogli dell' anima.

Del resto Arturo Schwarz, aveva già evidenziato le due caratteristiche essenziali del lavoro di Franco Rinaldi: la capacità di allargare gli orizzonti visivi e mentali, e la capacità di esprimere un modello interiore. Da qui la grande forza surreale e l'energia, la poesia, che si irradia dal suo lavoro, confermata del resto anche dai titoli: "I personaggi del lago del mito, Il cigno e Leda, Pègaso, Il sognatore del bosco, La medusa, Il paesaggio dei silenzi, L'uomo dei sogni, Nel bosco dei poeti, etc.. ". Ma ci sono altri due aspetti che vorrei evidenziare nei lavori di Rinaldi che a mio avviso sono importanti, quali l'atemporalità, e la molteplicità di mondi paralleli. Infatti i suoi "personaggi" ominidi, bionici e vegetali, incantati e notturni, sono sempre sospesi in una dimensione senza spazio e senza tempo e rimandano a figure Mitologiche (Pègaso, Icaro) o a organi corporei (L'uomo dei sogni, Albero, Movimento suono, Nella foresta dell'anima) come il cuore, la spina dorsale, il sistema linfatico o intestinale, come a dire il DENTRO e la materialità del corpo, e il FUORI e l'immaterialità del sogno. Infine non si possono non notare le simbologie erotiche (Il Cigno e Leda) e le simbologie sacre (S. Sebastiano, Ararat, La montagna di Dio). Per concludere direi che Franco Rinaldi è il portatore di sogni per un mondo futuro, una creatura portatrice di desiderio e di visione, la matrice attraverso cui l'immagine smette di essere affabulazione e diventa portatrice di silenzio creativo. La matrice di un sogno ad occhi aperti che diventa reverie dell'invisibile, dell'istante, intuizione del nuovo e ci rivela l'essere più intimo e profondo in comunione con il suo respiro e il respiro del mondo.

Edoardo Salvestrini (Padova, 1947)

Considerando il mio fare pittura non posso che rivedere il lungo percorso, teso sempre ad esprimere le forti impressioni del mondo, cosiddetto "reale".

La pittura stessa per me è un mito, un mito personale, interiore, che mi accompagna da che ho memoria. Gli spazi della città, le architetture che si fronteggiano, gettandosi le geometrie delle ombre con i loro colori, l'aria, la luce abbagliante dei pomeriggi estivi: i portici di Padova.

L'acciottolato di Piazza Sordello a Mantova, che mi appariva come posto su onde di correnti sotterranee, quasi a lievitare in modo inquietante. Questo mito dei miei primi passi nella pittura legati alle scoperte del mondo, si innesta nel grande mito della pittura degli antichi maestri, che scopro dapprima nelle chiese e più tardi nei musei, mi ha insegnato a vedere la realtà: ancora oggi vedo gli alberi come li dipingeva Lorrain, i cicli e l'aria della città che frequento quotidianamente, come li ha dipinti Canaletto. Nella pittura mi ha sempre interessato la materia che la compone, materia-colore densa o trasparente, plasmata come elemento duttile a formare, ad evocare, in cui resta impresso il gesto del momento creativo, in cui resta l'emozione stessa che il pittore può aver provato in quell' attimo. Mi interessa il disegno come mezzo di conoscere e fissare quello che mi attrae, in un muto dialogo tra osservatore e osservato; mi interessa quell' assiduo lavoro teso a scoprire nuovi spazi di sensibilità, di affinamento continuo dei mezzi tecnici, di costante confronto tra ciò che sento, ciò che vedo e ciò che la mia opera mi insegna

Sandro Soravia (Milano, 1931)

Analista della condizione umana, quella di Soravia non è una visione drammatica bensì l'immagine di una situazione individuale che azzerà ogni differenza sociale, etnica o d'altro segno, consapevole accusa all' esasperato individualismo dei nostri tempi, divenuto un fenomeno endemico indiscriminato.

Per Soravia, che gli umani si riuniscano in eserciti o vaghino desolati nello spazio-mondo, sono sempre soli. Marciano a schiere compatte senza meta; girano in tondo senza scopo; ogni individuo è separato dal prossimo per la propria incapacità di comunicare. Pochi artisti possiedono tanta capacità di evidenziare così serenamente la condizione umana, senza enfasi, con un senso di

compatimento e di partecipazione così vivo, e che con simile essenzialità e "povertà" sanno disporre in modo altrettanto convincente i dati di un' analisi che, pur essendo scettica, non mostra alcun segno di retorica o di moralismo.

Il fatto che il suo universo sia espresso in dimensioni minimali, le sue immagini men che lillipuziane, toglie enfasi ai temi e alle sensazioni che in realtà, se non drammatici, sono apocalittici e profondamente coinvolgenti, e che da una distanza di pochi centimetri già appaiono minimi e trascurabili ma che possono invece coinvolgere come epica e tragedia: è come una guerra di formiche alla quale si presta attenzione solo casualmente se ci si imbatte, distesi su un prato, a osservarne lo svolgimento.

Al di là di ogni valutazione bisogna riconoscere a Soravia di essere un autore controcorrente, singolare, solitario, che produce opere di aspetto grandioso in scala lillipuziana.