

*DINO CARLESI, presentazione per la mostra alla
Galleria «Gottardo», Padova Aprile 1977*

Il compito del critico sarebbe quello di aiutare a leggere e a comprendere il quadro, anche perché il quadro che si presenta immediatamente comprensibile (o almeno sembra tale) manca in genere di quella positiva «ambiguità» che deve consentire al fruitore libere e fantasiose interpretazioni proprio al momento stesso che tale ambiguità lo investe di «informazioni» culturali, estetiche, ideologiche. Anche le opere dei secoli scorsi, classiche e naturalistiche, apparentemente più leggibili, lo erano per il fatto che i contenuti delle tele si richiamavano ad una evidente verosimiglianza con la realtà naturale, ma questa leggibilità era solo apparente e non era essa che consentiva un autentico accostamento al mondo, alle simbologie e alle problematiche di quei grandi artisti.

Ovviamente la comprensibilità non coincide sempre con la validità. Al mercato del venerdì si comprano «croste» che sono comprensibilissime! Sarebbe erroneo definire facile la lettura di Masoni solo perché i suoi contenuti son facilmente reperibili nel mondo circostante. Come erronea sembra essere l'assillante domanda che molti si pongono davanti alle opere. Che vuol dire? Cosa significa? Come se il godimento dell'arte visiva dovesse differenziarsi, per esempio, dall'ascolto di quella musicale, durante il quale l'ascoltatore tende in genere a commuoversi per l'armonia drammatica di una sinfonia e non ad affaticarsi per decifrarne i nessi logici o la puntualità cronologica o i riferimenti alla realtà. La pittura richiede partecipazione e abbandono come qualunque altra forma d'arte. Il «contenuto» in sé è uno dei fattori utili all'analisi e al godimento estetico, e neppure il più importante, ma tale contenuto va affiancato ad altre componenti fondamentali che contribuiscono sia alla formazione del giudizio estetico (che è atto tutto intellettuale) sia al consumo emotivo dell'opera (che è atto ricco di risonanze affettive e intuitive).

Di fronte alle tele di Masoni ciò che colpisce è l'insieme della elaborazione stilistica, l'intrecciarsi dei motivi che irrompono dentro l'atto creativo e che condizionano volumi, colori, tagli, ricerca. Motivi che vivono a monte dell'opera e che urgono nell'artista, e che il consumatore dell'opera d'arte non può ignorare se non vuol chiudersi alla comprensione completa del prodotto artistico. La produzione di un pittore si alimenta di esperienze, di rapporti umani, di scambi culturali, ma non può alimentarsi anche di silenzi e di introspezioni.

La natura di Masoni è schiva, timida, scontrosa, talvolta aggressiva; egli sembra covare dentro antiche polemiche, ansia di denuncia, desiderio di nuovi schemi. È questo un modo come un altro per partecipare alla Storia, sentirsi soggetto attivo di una vicenda esistenziale che né le filosofie né le tecniche consumistiche sembrano in grado di rendere sop-

portabile. Questa interiore amarezza dell'uomo nel caso del Masoni fa da sottofondo costante ad una poetica espressiva che scioglie la collera in tenerezza coloristica.

Ai suoi inizi, un decennio fa, predominava in lui l'istanza descrittiva verso una realtà scoperta per la prima volta, quasi fosse lo scotto da pagare ad una tradizione provinciale che rimaneva esemplare nella sua serena contemplatività. Fu l'incontro con le case, con gli oggetti, le figure, soprattutto con le figure: forse la ricerca di una compensazione affettiva, il calore dell'umano inventato su una tela per rimediare agli incontri mancati, alle parole non dette.

Ma il cammino procedeva inevitabilmente verso l'«interno», si spostava verso una oggettività più anonima che non era dimenticanza dell'uomo ma ricerca di simboli — un volto, una parete, un pendaglio — che dell'uomo segnassero il ritmo inquieto e drammatico. La contemplazione dei suoi «muri», l'insistenza su un contenuto così ingrato e impoetico, riaprono su un'altra dimensione il vecchio discorso della solitudine e dei silenzi: le pareti erano verticali chiusure, impossibilità di fughe, simboli di una società imprigionata nei modelli ossessivi. Le conchiglie sprofondavano al di là di ogni tempo ma contemporaneamente liricizzavano la tragedia temporale con impensata tenuità di colori, con «melanzane» in giallo e nero che vivevano su un tavolo arricchito di piani tagliati da una sarabanda di luci, con un tenerissimo idillio *cardo-muro* in cui l'asperità dell'uno trovava collocazione esatta nella non lieta miseria dell'altro, fino ai giochi di fantasia che banalizzavano figure, dissacravano animali e amici, sognavano forbici per tagliare nodi, ambienti, legami, ingiustizie, polemizzavano con questa civiltà tecnologica e dannata per umanizzarla, contestarla, smitizzarla.

Si avvertiva in quelle tele una nuova tensione espressionistica, a mezza strada fra un realismo rigido e quasi stilizzato di ambienti e un realismo più materi-

co e corposo di nudi collocati a fare da contrappunto e quasi da contraddizione narrativa. Erano racconti e «storie» silenziose. Sembravano però sopraggiunte risonanze culturali inedite, gli interni tagliati da piani coloristici segnavano fratture visive ed emotive, a scapito anche di una certa apparente naturalità. Ma poteva darsi che naturale fosse proprio questa fuga in avanti, questo ricupero concettuale, forse un bisogno autentico di inasprire l'introspezione attraverso una contraddittoria analisi di difficili contenuti apparentemente esterni.

Il critico non deve inventare formule o geroglifici concettuali (quasi per imbrogliare dialetticamente l'osservatore) ma deve pure sollecitare un tipo di indagine che porti a cogliere tutti gli aspetti (chiari o sottintesi) che contribuiscono a rendere significativa e valida l'opera. La mediazione che egli compie tra artista e lettore è in funzione di entrambi: nel nostro caso esemplifica il percorso di Masoni e consente al lettore delle sue tele una forza di penetrazione critica che dovrebbe condurre ad un livello più alto di godimento.

Questa mediazione porta a suggerire di fare attenzione a come in Masoni non trovi più posto alcun compiacimento estetico. Attraverso varie fasi egli ha reso rigoroso l'impianto della tela eliminando il tonalismo descrittivo così caro all'osservatore di quadri e concentrando la rabbia creativa (perché l'artista vero è sempre stato un commentatore accanito della storia del proprio tempo anche se dipingeva bottiglie come un Morandi o manichini come un De Chirico) nella severità dei tagli e nella distribuzione degli spazi.

Il suo non è lo spazio dei neorealisti entro cui l'oggetto si muove nel rispetto delle leggi classiche, ma è uno spazio con limitate prospettive tradizionali, con fondali stranamente monocordi e con oggetti senza speranza di appoggi tridimensionali che è un modo per rendere atemporali i contenuti. Infatti la «durata» di essi è collegata a questi spazi inesistenti nella realtà ma

che rivelano la nostra ansia di sicurezza, di certezza: spazi irreali ma che, a ben guardare, tendono a sconfinare la mutevolezza capricciosa e dannata (come una specie di morte continua) delle nostre cose ed entro i quali una figura o un rospo o una conchiglia acquistano una durata ben diversa ed un significato assai più drammatico. Un altro invito è quello di guardare con attenzione il valore della «materia», la quale non è più strumento per descrivere una cosa ma è essa stessa un risultato formale di alta qualità; l'animale è inserito in uno spazio infranto da un arco bianco che porta a concentrare tutta l'attenzione sull'oggetto, la cui materia (smalto, olio e nitro) è divenuta «oggetto» essa stessa, corpo e volume, ricca di un colore che sa di terra ma che (ed è qui il suo antinaturalismo) dalla terra si distacca per l'impaginatura globale che l'artista ha dato all'insieme del dipinto. Si noti ancora il valore (qui sì, talvolta compiaciuto) dei tagli di colore, bianchi o cobalti, che allietano le composizioni e consentono ai volumi di stagliarsi e di acquisire quella profondità che non potrebbe loro derivare dalla prospettiva tradizionale che l'autore ha eliminato: sono strisce che tagliano come lampi o brividi i corpi cupi della tela e li spostano al di qua e al di là della linea di visione che il contemplatore si va costruendo.

Ricordiamo le sue «macchine da scrivere» che Masoni chiamava «nature morte»), umanizzate al limite del disfacimento fisico, in un groviglio nerastro di ferri piegati e tormentati, quasi una risposta a certa pittura iperealista fredda e asettica come una fotografia. Qui il punto focale della tela è dato dalla decadente e informale riproduzione della macchina-mostro, riscattata però dal rigore dei piani (azzurri, neri, marroni) che simboleggiano la presa di coscienza dell'autore nei confronti della visione pessimistica, cioè il senso dell'impegno costruttivo dopo il canto della dissoluzione, l'ottimismo dopo la denuncia della crisi: l'atmosfera in cui le macchine vivono è, nonostante tutto, fiduciosa per colori e costruzioni di piani, una rivincita

della ragione dopo l'abbandono emotivo che ha portato alla distruzione metallica dell'ordigno. Queste le indicazioni principali che lasciano però in ombra altri accorgimenti e richiami di estremo interesse: le luci che emanano dai corpi e non giungono ai corpi dall'esterno, quasi la forza sprigionasse da viscere nascoste e inquiete; il bucranio millenario ornato di festoni e nastri pronto per essere appeso nel santuario; le cravatte degli uomini o il biancore dei loro colletti che anonimizzano i volti e rendono allucinanti i gesti immaginati. Sempre su questa linea critica, estremamente rappresentativi sono questi uomini martoriati di ipocrisia (e di materia) che emergono nella «Crocifissione» (un'opera non trasportabile data la sua ampiezza) da fondali brumosi o dorati a gridare una loro parvenza di felicità, a segnare una presenza ignobile di soddisfatta vitalità. Sono intorno al Cristo come un «coro» sadico e impietoso) ma assenti dal dramma del suo assassinio, assuefatti al male e all'odio, colpevoli primi dei misfatti storici. La madre è dolcemente impietrita dal dolore, ma essi pensano laidamente alla spregiudicata sopravvivenza in letizia. Il Cristo forse li fa esistere, come Masoni, reinventandoli, per dare un senso autentico al sacrificio e alla pittura. L'oro è disceso dai volti degli angeli inesistenti agli occhi e ai denti delle figure, sotto l'azzurro e la croce, a indicare un orpello inutile, una ricchezza sbagliata.

Un Masoni in grande forma, quindi, con indubbie prospettive di validità e di mercato, ancora aperto a variazioni di linguaggio ma già così lucido e coerente nel suo momento creativo da farcelo considerare un pittore di forte timbro e di rara sensibilità, non avulso, come potrebbe sembrare, dal suo impegno ideologico ma criticamente maturo al punto di poter risolvere tale impegno in una ricerca stilistica liberata da imposizioni contenutistiche. Una pittura che nasce per scatto di fantasia, alimentata però di pensosa attenzione ai fatti dell'uomo.

Un uomo, il suo, che egli va cercando disperatamen-

te per le vie, sulle piazze, gratificandosi di continuo in un'opera di comunicazione e di oblatività sociale che non gli riesce mai di portare a termine: e per l'ingratitude dei tempi e per la povertà delle strutture privatistiche e per l'impossibilità di una reale acculturazione di massa. Masoni si accorge che nel suo viaggio egli non trova l'interlocutore giusto, sa che il suo «gesto» può chiudersi nel rapporto mercantile col privato, ma è la sua tensione che conta, la sua motivazione interiore. Anzi, in questo contesto ufficiale egli è portato a caricare di intensissime significazioni emotive ed etiche i suoi simboli ambigui e difficili, le sue stoffe tagliate a righe clamorose come fossero scandali o delitti, i suoi cani colmi di severa autorità o di tenera fedeltà verso le regole degli affetti, i suoi «massacri» che preannunziano lavacri liberatori oltre che giorni di giustizia. L'artista tende a allargare i temi delle sue esperienze. In teatro comunica con la parola, con i silenzi, con i corpi, con gli oggetti. La pittura si va facendo momento colorato dell'evento-incontro con un pubblico inesatto, con l'uomo che sembra non esserci. Ma l'uomo è dovunque, lo sa bene. E intanto egli dà corpo alle sue speranze affinando le modalità del «conoscere» e le forme del linguaggio, facendo di tali forme gli strumenti più giusti e più suoi (e più possibili) per motivare l'atto ancora tutto individuale del suo dipingere.