## Enzo Carli

Masoni. Siena 1982

Quando esattamente due anni fa, scrivevo per la prima volta su Romano Masoni, avevo la netta sensazione di aver conosciuto un artista eccezionale, per me un'autentica rivelazione: ma non sapevo né potevo prevedere se e quanto a lungo tale sensazione sarebbe durata, se col tempo sarebbe smontata o si sarebbe illanguidita. E poiché mi ero, per così dire, criticamente esposto, da allora ho seguito assiduamente il lavoro di Masoni con trepidazione, persino con sospetto, forse più verso me stesso che verso di lui: la mia maggiore consuetudine con gli artisti del passato, anzi, con quelli molto antichi poteva infatti avermi fornito degli strumenti, se non ingannevoli, quanto meno impropri a comprendere ed a giudicare l'opera di un pittore di oggi, per di più ancor giovane.

Ora, rileggendomi, mi avvedo di non aver nulla da cambiare di quello che scrissi per quel che riguarda lo stile, i mezzi dell'espressione pittorica di Masoni che, già formatissimi, schiettamente personali e tali da poter essere misurati – come tentai di fare – col metro usato per i Maestri antichi (e penso che ove questi mezzi difettino, vengano sostituiti dalla ricerca, magari legittima, di altri valori o non si diano a riconoscere, la pittura come tale non sussista più, o meglio, che sia un'altra cosa, non so se migliore o peggiore, comunque postualmente un diverso genere di adesione ai fatti creativi), si sono, se mai, approfonditi e potenziati soprattutto nel più efficace, perché più mentalmente libero e stringato, rapporto tra zone intensamente e minutamente elaborate e quasi fermentanti in senso cromatico e stesure a piatto ampie e arditamente accostate. Ma quello che mi induce ad aggiungere questa breve postilla è il recente arricchirsi della tematica di Romano di nuovi spunti, o soggetti, rivelatori non solo di ulteriori scatti della fantasia, ma anche, e soprattutto, di un più complesso e maturo travaglio meditativo.

1980

Dal cuore di quella che, in omaggio ad una regione che reputo bellissima, oserei chiamare la Toscana «brutta» – poiché in luogo di leggiadre colline inghirlandate di olivi e di cipressi si estendono campi piatti lungo un fiume torbido, pigro e ormai maleodorante e non vi sono illustri, vetuste o pittoresche architetture ma schiere di grigi e disadorni casamenti, orrende villette dipinte al ducotone e centinaia di capannoni per concerie di pellami - dal cuore di questa Toscana laboriosa, affarista, prosaica, giustamente ignorata dalle aziende turistiche e ciò nonostante, a suo modo, partecipe di una civiltà nobile e antica, si leva la voce amara e impietosa, allarmata e talvolta collerica, di un giovane testimone: ed ha una tensione e una gravità, una disincantata saggezza, quasi profetiche.

Non mi è possibile pensare alla pittura di Romano Masoni prescindendo dal severo ambiente dove essa, in fiera e scontrosa solitudine, si è formata e va crescendo. A Santa Croce sull'Arno, grosso paese pressoché privo di idilliache attrattive, il destino dell'uomo e la sua storia sembrano maturarsi nel miraggio di un benessere esclusivamente consumistico da conquistare quotidianamente a prezzo di un lavoro tra i più duri e faticosi. E un po' quello che avviene in tutti i centri che da agricoli si sono fatti industriali: ma qui siamo in Toscana, dove certi fatti, certe situazioni, certi modi di vita assumono in giudizio una diversa dimensione, più tagliente, più spietata, direi ghibellinamente aggressiva: non per niente la prima, importante presa di coscienza del proletariato nei confronti della borghesia si verificò in Toscana, seicento anni fa, ed ebbe il suo sviluppo drammatico nel tumulto dei Ciompi.

Su questo lontano «background» storico mi piace di vedere profilato il profondo impegno morale e sociale dell'arte di Masoni, che non si configura tuttavia come protesta, e forse neppure come denuncia, che aborrisce comunque da ogni platealità comiziale, bensì scava e precisa le ragioni delle sue inquietudini, del suo civile dissenso, le qualifica psicologicamente e dà loro un volto e un'identità nel gran teatro del secolo.

I non amabili personaggi infatti che Masoni dipingeva intorno al '73–'75 quando cominciai a conoscerlo e ad apprezzarlo, pur nei loro tratti fisionomici, nelle loro espressioni, nei loro gesti così arditamente radicati nella realtà fino a violare le barriere del ripugnante, più ancora che verso l'obbiettività del ritratto, inclinavano alla tipicità, tragica o grottesca, della maschera e finivano per acquistare nella iconografia del nostro tempo un ruolo analogo a quello delle personificazioni dei vizi della pittura medievale: era-no le presenze demoniache nella mediocrità senza speranza di riscatto che caratterizza il nostro secolo. Ma l'impietoso, vee-mente, collerico spirito di denunzia che dalla rappresentazione realistica di una società oppressiva o moralmente degradata già tendeva, verso il '76-'77, a farsi simbolo e favola di uno stupendo ciclo di grandi quadri raffiguranti I Sultani – immagini emblematiche e grevemente satiriche dell'appagamento e della soddisfazione provenienti dalla ricchezza e dal potere – si è andato trasfor-mando gradatamente in una visione allarmata ed ambigua della sorte dell'uomo nei suoi rapporti col mondo e col mistero della natura. Tale è infatti, o almeno a me sembra, il significato che si può at-tribuire ad esempio alla serie di dipinti del '77-'78 dedicati ai Cacciatori di api, nei quali il soggetto, piuttosto inconsueto e che poteva prestarsi a scenette di genere e di ambiente, acquista nelle interpretazioni di Masoni una sua cupa e quasi ferale solennità: dove le api con la loro perfetta organizzazione ci rivelano l'esistenza di un ordine diverso da cui l'uomo è escluso ed al quale egli tenta di avvicinarsi, ma può farlo solo perdendo o dis-simulando la sua identità sotto una maschera aggressiva e difen-siva insieme. Le api cioè – e questo è lo stesso Masoni a dichiararlo - rappresentano «l'Utopia, il cui sogno vanamente e talvolta tragicamente perseguito, si risolverebbe nel raggiungimento di una sintonia dell'uomo con la natura: due entità che il progredire della cosiddetta civiltà ha reso sempre più incomunicabili.

Gli ultimi cicli di pitture (il lavoro di Masoni si sviluppa per cicli nei quali alla invenzione di nuovi temi ed al loro approfondimento corrispondono la ricerca e l'attuazione di nuove modalità ed articolazioni linguistiche) hanno per soggetto le meditazioni e i sogni sul Monumento morto e sulle Carte moschicide. I primi prendono lo spunto dalla degradazione, dovuta all'inquinamento atmosferico e alla fragilità della materia del monumento Ai caduti di Arturo Dazzi in una piazza di Santa Croce, per cui muore anche il ricordo della morte. Non sono documenti o immagini realistiche delle vicende esteriori di quel manufatto, ma composizioni liberissime nelle quali le lievi allusioni ad alcuni aspetti, quanto però trasformati, di quest'ultimo stanno affondando, sono per essere sommerse dal nulla che le sovrasta e incombe sopra di loro. Evidente appare il motivo ispiratore delle Carte moschicide quando si ricordi che intorno al '77 Masoni dipinse uno, o più quadri, dal titolo Il Reame azzurro delle mosche: ildolce, utopico inganno della carta moschicida è provocatore di morte.

Ma quale che sia il contenuto o il pretesto simbolico di queste eccentriche fantasie di Masoni, ed a prescindere dalle loro intenzioni polemiche e dalla loro tensione etica, la sua pittura si impone per l'originalità, la coerenza e la chiarezza dei suoi valori formali.

Se infatti la potente carica espressionistica, spinta fino alla deformazione degli aspetti del reale, poteva inizialmente, nelle tele con personaggi, ricollegarsi alla grande lezione di un Francis Bacon, nuovo è il sentimento dello spazio che si è andato sviluppando nelle successive opere in cui l'oggetto della rappresentazione appare incisivamente scandito contro il dilagare di vaste superfici spesso monocrome o a tinte unite e irregolarmente delimitate, dal cui contrasto assume un'imminenza quasi ossessiva.

La severità di questi tagli compositivi, di una estrema, arditissima essenzialità specialmente nelle ultime tele, se rifugge da effetti tonalistici, si sostanzia tuttavia di una realizzazione pittorica densa e vibrante anche là dove dominano le stesure a piatto, della elaborazione di una materia cromatica ricca e sontuosa nei suoi amalgami, nei suoi grumi di puro colore, nei suoi diversi spessori e nelle sue rugosità che tavolta sommuovono lo stesso supporto del dipinto, come avviene ad esempio in uno dei quadri del Monumento morto, in cui un inserto che rompe l'uniformità del fondale potrebbe essere inteso come un omaggio a Burri, se non recasse, in significativo rapporto col tema, un'allusione ai timbri, ai marchi delle antiche concerie di pelli di Santa Croce, fonti di inquinamento, ai quali Masoni dedicò una cartella di incisioni. La vicenda artistica di Romano Masoni si pone pertanto, a mio avviso, tra le più nuove ed autentiche testimonianze della validità di quella che oggi si suol definire, con un sottinteso polemico che tuttavia esclude ogni riattacco ad esperienze del passato, come «pittura dipinta».